

DRAMATURGIE DES TODES

*SZENEN DER VERNICHTUNG IN DER
INSTALLATIVEN KUNST DER GEGENWART*

Gabrielle Obrist

*Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät Universität Zürich
Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Stanislaus von Moos
Zürich, 2006*

Inhalt

Prolog

Dank • English Abstract

7

Teil I – Einleitung

13

Inszenierte Realität – Realität der Inszenierung

15

Betrachtungen zu einem Environment von Edward Kienholz

Ort des Geschehens • Bezug des Betrachters zum Ort des Geschehens • Regie des Geschehens • Der Betrachter ist im Bild • Mitwirkende und ihr Stellenwert in der Inszenierung • Inhalt der Inszenierung und dessen Vermittlung • Die Installation und das dramatische Erlebnis – Parallelen zum Theater

Teil II – Analogie von Installation und Theater

27

Verwandtschaft und Verschränkung von bildender und darstellender Avantgarde-Kunst seit den 1960er Jahren

29

- «Kunst drängt auf die Bühne» –
Überblendungen von plastischen und theatralischen Mises en scènes
- Inszenierung und Dialog –
von der «schöpferischen» Einbindung der Betrachter in eine Mise en scène
- «Theatralität» auf der Bühne und in der Installation –
oder zur Wechselwirkung von Mise en scène und Rezeption
- Sinnfälligkeit, Stossrichtung und Rezeption – theatralische Kommunikation

Der «Opferstatus» in Installationen und auf der Bühne

35

„Verkörperung“ in Analogie zum „Tatsachentheater“

37

- Zum Opferstatus in Duane Hansons «War (Vietnam-Piece)», George Segals «Execution» sowie «Holocaust» und Jürgen Brodwolfs «Lieberose»
- „Verkörperung“ im „Tatsachentheater“ in Analogie zu „Tatsachen-Installationen“ – Aufklären durch Darlegen
- Zur intendierten und vollzogenen Rezeption der ausgebreiteten Tatsachen am Beispiel von Peter Weiss’ «Die Ermittlung»
- Kunde und Kritik in installativer und theatraler Tatsachen-Illustration

„Versinnbildlichung“ in Analogie zum „Konfrontationstheater“

49

- Zum Opferstatus in Edward Kienholz’ «The Non War Memorial», Jürgen Brodwolfs «Synagoge Erfurt» und Menashe Kadishmans «Shelechet»
- „Versinnbildlichung“ im „Konfrontationstheater“ in Analogie zu „Assoziations-Installationen“ – Befremden durch Verfremden
- Zur Rezeption der ausgebreiteten Konfrontationen

‚Vergegenwärtigung‘ in Analogie zum ‚Provokationstheater‘

57

- Zum Opferstatus in Edward Kienholz’ «The Eleventh Hour Final» sowie «The Portable War Memorial»
- Zum Opferstatus in Jochen Gerz’ «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt»
- Zum Opferstatus in Jean Tinguelys «Transmission de la mort» («Totentanz: Mengele»)
- Zum Opferstatus in Christian Boltanskis «Réserve – La fête de Pourim»
- ‚Vergegenwärtigung‘ im ‚Provokationstheater‘ in Analogie zu ‚Suggestions-Installationen‘ – Herausfordern durch Verzerren
- Zur emotionalen Rezeption der in Installationen ausgebreiteten Provokationen

Epilog

83

Teil III – Katalog der Installationen zu Holocaust und Vietnam-Konflikt	87
Vorwort – Zur künstlerischen Thematisierung des namenlosen Opfers	89
Zur Tradition der Leichendarstellung in der plastischen Kunst – ein Exkurs • Massenopfer und Denkmal – anonyme Totendarstellung	
Werke zum Holocaust	95
Christian Boltanski (*1944)	99
«Réserve – La fête de Pourim», 1989 «Réserve – La fête de Pourim», eine temporäre Installation in Basel • Die Verwendung von Kleidern im Schaffen von Christian Boltanski • Christian Boltanskis Äusserungen zu seinem textilen Interesse • Implizierter Tod – Kleidungsstücke in Boltanskis Schaffen in Bezug auf die Konzentrations- und Vernichtungslager des Dritten Reiches	
Jürgen Brodwolf (*1932)	109
«Lieberose», 1990 Der historische Hintergrund zur Installation «Lieberose» – die Todesmärsche und ihre Auswir- kungen • Registrierung und Numerierung – Zeichen temporären Vernichtungsaufschubs • Numerierte Menschen – Objekte der Macht • Die Thematisierung des Holocaust im Werk Jürgen Brodwolfs	
«Synagoge Erfurt», 1996–2000 Akkumuliert und kommentiert – Assoziationen und Fakten der Eliminierung • Zum Vernich- tungsprozess in den nationalsozialistischen Lagern	
Jochen Gerz (*1940)	125
«EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt», 1972/74 Verbriefte Reaktionen auf die Installation «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» • Ausgewählte Fakten zum Konzentrationslager Dachau • Die KZ-Gedenkstätte Dachau • Zum Verhältnis von Architekturelikten und Gedächtnis-<Industrie>	
Menashe Kadishman (*1932)	137
«Shalechet» (Gefallenes Laub), 1997–1999 Balanceakt und akustische Erfahrung – Erkunden eines Gefildes der Irritation • 10'000 Gesichtsscheiben in Erinnerung an Millionen Opfer einer Ideologie	
George Segal (1924–2000)	143
«Holocaust», 1982/1984 Zur Entstehungsgeschichte des Mahnmal-Entwurfs • 10'000 Gesichtsscheiben in Erinnerung an Millionen Opfer einer Ideologie	
Jean Tinguely (1925–1991)	151
«Transmission de la mort», Teil des mehrteiligen Werkes «Totentanz: Mengele», 1986 Die Entstehung des Werkes «Mengele Totentanz» • «Transmission de la mort» – eine Schädel- umwälzung • Zu Tinguelys Rückgriff auf den alten Totentanz-Topos • Nomen est omen – Josef Mengele, der ‚Todesengel‘ von Auschwitz	

Werke zum Vietnam-Krieg 161

Duane Hanson (1925–1996) 165

«War (Vietnam-Piece)», 1967

Zur Wahrhaftigkeit einer realistischen Darstellung bei Duane Hanson • Zur Visualisierbarkeit moderner Kriegsgreuel • Augenzeugenberichte von den Verhältnissen an der Front in Vietnam • Vorbehalte und Proteste in der amerikanischen Öffentlichkeit gegen das Militärengagement in Vietnam

Edward Kienholz (1927–1994) 173

«The Eleventh Hour Final», 1968

Die Berichterstattung der Ereignisse in Vietnam durch das Fernsehen zur Entstehungszeit des Tableaus • Die Gefallenen-Statistik • Der Puppenkopf im Fernseher • Der Topos «Medien – Macht – Manipulation» im Werk von Edward Kienholz

«The Portable War Memorial», 1968

Zur Realisation des «Portable War Memorial» • «Good Bless America» • Das Fahnenhissen • Hot Dogs, Chili und Coke • Der Blick auf eine beunruhigende Zukunft • Edward Kienholz, ein politischer Künstler?

«The Non War Memorial», 1970

Die toten Amerikaner im öffentlichen Bewusstsein • Zusammenhänge von Kienholz' Kunstleichen mit der Kriegswirklichkeit

George Segal (1924–2000) 205

«The Execution», 1967

Entstehungszusammenhänge und ikonographische Anregungen • Erproben einer glaubhaften Opferikonographie

Teil IV – Katalog der Bühnenwerke zu Holocaust und zum Vietnam-Krieg

207

Bühnenwerke zum Holocaust

Jerzy Grotowski «Akropolis» Uraufführung 1964

209

Entstehung • Aufführungen • Kommentare zu Autor, Stück und Aufführung • Inhalt und Inszenierung des Stücks • Implikationen und Stossrichtung des Stücks

Joshua Sobol «Ghetto» Deutsche Erstaufführung 1984

213

Entstehung • Uraufführung • Europäische Erstaufführung • Aufführungsorte/Ensembles und Regie • Verfilmung • Kommentare zu Stück und Aufführung • Aufbau und Inhalt des Stückes • Inszenierung und Rezeption

George Tabori «Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock» Uraufführung 1978

221

Entstehung • Uraufführung • Kommentare zu Stück und Aufführung • Aufbau und Inhalt des Stückes • Inszenierung und Stossrichtung der «Shylock-Improvisationen» • Überlieferte Publikumsreaktionen auf die Shylock-Improvisationen

Peter Weiss «Die Ermittlung» Uraufführung 1965

229

Entstehung • Uraufführung • Weitere Aufführungen 1965 • Weitere szenische Lesungen 1965 • Erstveröffentlichung • Fernsehbearbeitung und -ausstrahlung • Bühnenbearbeitungen • Detaillierte Informationen zur Theatergeschichte des Werkes • Aufbau, Inhalt und literarische Qualität des Stückes • Zur Stossrichtung des Stücks • Inszenierung und Bezugnahme zum Publikum • Überlieferte Publikumsreaktionen • Annex «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» und «Die Berliner Ermittlung»

Bühnenwerke zum Vietnam-Krieg

Peter Brook «US» Uraufführung 1966

239

Entstehung und Intention • Uraufführung • Verfilmung • Kommentare zu Stück und Aufführung • Inhalt und Stossrichtung des Stücks • Bühnenbauten, Szenerien und Kostüme • Inszenierung • Zur Rezeption der Inszenierung

George Tabori «Pinkville» Uraufführung 1970

249

Entstehung • Uraufführung • Kommentare zu Stück und Aufführung • Inhalt und Inszenierung des Stückes

Peter Weiss «Viet Nam Diskurs» Uraufführung 1968

255

Vollständiger Titel: «Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten.»

Entstehung • Uraufführung • Aufführungsorte/Ensembles und Regie der Aufführungen • Kommentare zu Stück und Aufführungen • Aufbau und Inhalt des Stückes • Inszenierung und Rezeption

Teil V – Anthologie und Glossar 261

Anthologie – ausgewählte Texte 263

Günther Anders • Umberto Eco • Nelson Goodman • Georg Hensel • Joachim Herz • Werner Hofmann • Hans Heinz Holz • Herbert M. Hurka • Hans Robert Jauss • Allan Kaprow • Edward Kienholz • Udo Kultermann • Hans-Ties Lehmann • Johann Heinrich Müller • Viktor Schklowskij • Susan Sontag • Victor Turner • Peter von Matt • Peter Weiss • Jürgen Wertheimer

Glossar 281

Absurdes Theater – Dramentheorie • Armes Theater – Jerzy Grotowski (1968) • Bertolt Brecht – Dramentheorie • Dokumentarisches Theater • Dramaturgie • Environmental Theatre • Groteske • Katharsis (Wirkungstheorien) • Living Theatre • Parabelstück • Performance • Politisches Theater • Tableau • Totentanz – szenisches ›Memento mori‹ des Mittelalters • Verfremdung / Verfremdungseffekt (V-Effekt)

Anhang 291

Abbildungsnachweis 293

Bibliographie 295

Publikationen zu den thematisierten Künstlern 297

Christian Boltanski • Jürgen Brodwolf • Jochen Gerz • Duane Hanson • Menashe Kadishman • Edward Kienholz • George Segal • Jean Tinguely

Publikationen zu spezifischen Themenschwerpunkten 311

- Historie – Politik – Erinnerungskultur
- Historie – Politik – Erinnerungskultur: Holocaust
- Historie – Politik – Erinnerungskultur: Vietnam-Krieg
- Denk- und Mahnmäler
- Zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Tod
- Kunst – zu ausgewählten Aspekten des plastischen Schaffens im 20. Jahrhundert
- Philosophie und Kunsttheorie
- Theater, Stücke und Inszenierungen sowie Theaterwissenschaften
- Medien

Prolog

Zu den gravierendsten und folgenschwersten Geschehnissen des 20. Jahrhunderts sind die Judenvernichtung während des Zweiten Weltkrieges, als Millionen von Opfern in einer ausgeklügelten «Endlösungs»-Maschinerie ihren grauenvollen Tod fanden, und die versuchte militärische Kommunismus-Eindämmung in Vietnam mit ihren grausamen Folgen für alle Beteiligten zu rechnen. Die beidenorts lancierten skrupellosen Massnahmen zur Verwirklichung eines ideologischen Wahns zeugen von unbeschreiblicher Menschenverachtung und schrankenloser Brutalität.

Eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit dem gewaltsamen Tod von Millionen von Menschen anlässlich dieser – unterschiedlich motivierten – grossangelegten Säuberungs-Strategien in Europa und Fernost findet sich in der westlichen Kunst seit den 1960er Jahren und wird fortan immer wieder von Künstlerinnen und Künstlern zum Schwerpunktthema ihres künstlerischen Œuvres. Dies hat im Besonderen zu einer eingehenden Beschäftigung mit gestalterischen Fragen nach der Darstellbarkeit der virulenten menschheitsgeschichtlichen Katastrophen geführt.

Motiviert wurde diese Auseinandersetzung zeitgenössischer westlicher Kunstschafter einerseits durch die wachsende öffentliche Polarisierung in der Einschätzung des US-Militär-Engagements in Vietnam und durch die Diskussionen über die Verantwortbarkeit ziviler Opfer. Andererseits drangen die beim Frankfurter Auschwitz-Prozess¹ zu Tage geförderten Fakten zur ungeheuerlichen Vernichtungsmaschinerie des Nazi-Regimes mit einer Verzögerung von zwei Jahrzehnten ins Bewusstsein der breiten Öffentlichkeit und erschütterten die Volksseele. Als Reaktion setzte die bis heute nicht abgeschlossene Erinnerungsarbeit und Vergangenheitsbewältigung ein.

Namhafte Kunstschafter haben sich seither – entweder aus der Warte der Nachgeborenen im Fall des Holocaust oder als Zeitgenossen hinsichtlich der zahllosen Opfer in Asien – mit der Darstellbarkeit des Völkermordes auseinandergesetzt. Allen in der hier vorliegenden Studie berücksichtigten Künstlern² ist gemein, dass sie sich dem Thema der Massentötung und industriellen Menschenvernichtung nicht aus einer unmittelbar persönlichen Betroffenheit näherten, sondern aus der Perspektive mittelbarer Involvierung via Geschichtswissenschaften oder Massenmedien. Demnach deckt sich deren Einschätzungsmöglichkeit der Sachverhalte aufgrund nur relativer Kenntnisse aus zweiter und dritter Hand mit jener der Betrachterinnen und Betrachtern.

Die Recherchen zu dieser Untersuchung legen die Vermutung nahe, dass Kunstschafter zur Thematisierung solch anonymer letaler Gewalt, zur Vergegenwärtigung der unermesslichen Zahl historischer Opfer von Politik und Gesellschaft, den künstlerischen Präsentationsformen Environment und Installation³ gegenüber traditionelleren Gestaltungskonzepten den Vorzug geben. Als Grund sei angenommen, dass diese Formen der Visualisierung dem Hinzu- beziehungsweise Eintretenden eindringliche Wahrnehmungserfahrungen offerieren. In der dem Environment und der Installation

¹ Langbein, Hermann: *Der Auschwitz-Prozess. Eine Dokumentation*. 2 Bände. Nachdruck der Erstausgabe, Wien, 1965. Frankfurt a. M., 1995;
Schneider, Ulrich (Hrsg.): *Auschwitz – ein Prozess. Geschichte – Fragen – Wirkungen*. Verschiedene AutorInnen. Köln, 1994.

Ausserdem: www.fritz-bauer-institut.de/auschwitz-prozess.htm

² Künstlerinnen thematisieren die genannten Themen vornehmlich in andern Ausdrucksformen als Installation/Environment, so etwa Martha Rosler, die 1967–1972 mit zwei Collage-Serien «Bringing the War Home: House Beautiful» und «Bringing the War Home: In Vietnam» ihrer politischen und sozialen Beschäftigung mit den aktuellen Geschehnissen in Fernost Ausdruck verliehen hat.

Der «Schwarze Garten» im deutschen Nordhorn (1989–1995 realisiert) von Jenny Holzer, einer der wenigen Künstlerinnen, die sich in Installationen historischen und politischen Themen zuwendet, kann in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt werden, da er in Funktion eines Mahnmales geschaffen wurde und hier der Fokus auf dem Gedenken an die deutschen Gefallenen des Deutschfranzösischen Krieges, des Ersten wie des Zweiten Weltkrieges liegt sowie gegen die ehemalige nationalsozialistische Denkmalsvereinnahmung gerichtet ist.

³ Ein Grundzug der Installation ist ein abgesonderter Raum, in welchem die angebrachten Vorrichtungen oder die etwaige Inszenierung daraufhin angelegt ist, auf einen eingetretenen Betrachter einzuwirken, ihn gegebenenfalls zu aktivieren. Als Unterschied zur Installation ist das Environment wohl auf die Teilhabe nicht aber auf die Teilnahme des Betrachters angelegt. Ansonsten werden die beiden Begriffe nicht scharf getrennt, sind in der Literatur manchmal sogar als Synonyme eingesetzt.

Bätschmann, Oskar: «Der Künstler als Erfahrungsgestalter», in: Stöhr, Jürgen (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung heute*. Verschiedene AutorInnen. Köln, 1996. S. 248–281;

Henri, Adrian: *Environments and Happenings*. London, 1974.

Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M., 2003.

Eine ausführliche Definition der Installation findet sich bei: Billeter, Fritz: «Installationen – Querbeet durch die Kunstgeschichte», in: *Seedamm Kulturzentrum*, Bulletin 55, Frühjahr 2001. S. 5–16.

eigenen Raumsituation wird das Visavis mittels spezifischer Inszenierung eines Sachverhalts unmittelbar konfrontiert, kann nicht Zuflucht nehmen in der durch museale Präsentation gewährte Entrückung des Dargestellten. Die Begegnung mit dem Kunstwerk beschränkt sich hier nicht auf ein visuell-intellektuelles Erfassen eines vor Augen geführten Gegenstandes, sondern ist darauf angelegt, einen Erfahrungsprozess auszulösen und den Betrachtern durch im Werk implizierte Einladung, Verlockung wie auch Verunsicherung, gar Schock einprägsames Erleben anzutragen. Solche Inszenierungen treten in eine wortlose Kommunikation mit den Anwesenden, wobei die inhaltlichen Vorstöße unter Anwendung ausdrucksstarker ‚Bildsignale‘ vollzogen werden. Installationen sind eigentliche ‚Vorführungen‘ und setzen eine Beteiligung der Betrachtenden voraus. Eine solche Aktivierung kann sehr unterschiedlich ausfallen; die Palette der Möglichkeiten reicht von kognitiver oder emotionaler Irritation bis hin zu eigentlichem Mitwirken.

Schwerpunkt der nachfolgenden Ausführungen – die Arbeit ist in V Teile gegliedert – bildet das Aufzeigen und Charakterisieren diverser Kommunikationsstrategien in Werken installativer Kunst. Gleichermassen interessiert die jeweilige Rezeption, also die Frage, welcherart sich die Partizipation der adressierten Betrachterinnen und Betrachter an einem Werk vollzieht. So wird zum einen die Stossrichtung einer Inszenierung beschrieben, zum andern der Empfang der künstlerischen ‚Botschaft‘ beim Visavis zur Diskussion gestellt.

Einleitend ist im Teil I unter dem Titel «Inszenierte Realität – Realität der Inszenierung» anhand des Werkes «Five Car Stud» von Edward Kienholz exemplarisch das Verhältnis untersucht, das sich zwischen einem Environment, welches eine gesellschaftliche Gewalttat vorführt, und dem durch die Inszenierung angesprochenen ‚Zuschauer‘ einstellen kann. Die Analyse dieses Bezugs zwischen Ausstrahlung eines Werks und Entgegennahme durch den Rezipienten legt eine Analogie zur darstellenden Kunst nahe.

Es sei erinnert, dass das Theater seit Anbeginn in einer fruchtbaren Wechselwirkung zu den bildenden Künsten steht.⁴ So darf das Drama – seinem Wesen nach eine mimetische (das heisst: Wirklichkeit

⁴ Diese Wechselwirkung kann bis in die Antike zurückverfolgt werden. So zeugen in der ägyptischen Kunst zahlreiche Darstellungen von Tanzenden, Musizierenden und Akrobaten von der theatralen Prachtentfaltung weltlicher Vergnügungen am Hof der Pharaonen. Dionysos-Kultspiele wie Dramen fanden während der griechischen Klassik ihren Niederschlag beispielsweise in der rotfigurigen Vasenmalerei. Seit dem Mittelalter dienten die Theatralisierung der Liturgie sowie geistliche Spiele (Mysterien- und Passionsspiele, Heiligenlegenden/Mirakelspiele) verschiedentlich der religiösen Bildung und Erziehung der Gläubigen und hatten ihr Pendant in kunstvoll gestalteten Sacro-Monte-Stationen und in ergreifenden, oft lebensgross skulptierten Beweinungsgruppen (Grablegung Christi).

Hierzu u. a.: Gronemeyer, Andrea: *Theater*. Köln, 2000³. S. 8–21, S. 34–43.

Hier sei ausserdem ein Exkurs über die Beeinflussung der bildenden Kunst durch das Theater eingeflochten: Verschiedene kunstwissenschaftliche Studien zeigen auf, dass die Kunsttheorie (insbesondere für die Historienmalerei seit dem 17. Jahrhundert) hinsichtlich des Ausdrucks von Leidenschaft und der szenischen Kulmination eines Ereignisses immer wieder auf die Wirkung von Bühneninszenierungen verwiesen hat.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang insbesondere die Auffassung des Malers Antoine Coypels (1661–1722), der in seinen «Discours» den charakterlichen Ausdruck dargestellter Personen in Gesicht und Gestik fordert. Coypel wirbt – mit dem Ziel die Malerei durch deren Mittel zu bereichern – für Schauspielerei und Pantomime als Vorbild (Discours 18): «Les spectacles me paroissent fort nécessaires à ceux qui veulent se perfectionner dans la peinture et je ne suis surpris de ce que les peintres et les sculpteurs de l'antiquité qui vouloient se distinguer par rapport à l'imitation des passions, dans les gestes et les attitudes, alloient toujours étudier dans les spectacles publics et dessinnoient les attitudes et les gestes qui représentaient le plus vivement les mouvements de la nature, soit par les acteurs, les danseurs ou les pantomimes.»

Weiter empfiehlt Coypel das Theater als Studienobjekt (Discours 19), weil auch das Publikum – nebst den Schauspielern auf der Bühne – einer genauen Beobachtung unterzogen werden kann: «Tout contribue dans les spectacles à l'instruction du peintre [...]; les spectateurs mêmes donnent une ample matière pour étudier les gestes; l'admiration des uns, le dédain et le mépris des autres, l'indolence de ceux-ci; la vivacité des gestes, que produisent la prévention et les disputes pour ou contre la pièce; le maintien différent des autres, leur inquiétude, leur jalousie ou leur satisfaction, [...] enfin cent autres caractères qui seroient trop longs à détailler, et que l'on peut étudier et connoître par les gestes.»

Coypel, Antoine: «Discours prononcés dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture». Paris, 1721. Reediert von Henry, Jouin: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, 1883. S. 215–366.

Schille, Dorothea: *Die Kunsttheorie Antoine Coypels. Eine Ästhetik am Übergang vom Grand Siècle zum Dixhuitième*. In der Reihe: Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte. Bd. 281. Frankfurt a. M., 1996. Insbesondere Kapitel 14: «Kunstwirkung gleich Naturwirkung – Die Überschreitung der Grenzen der Malerei». S. 217–236.

Auch Künstler wie Jean-Antoine Watteau (1684–1721), William Hogarth (1697–1764), Anton Graff (1736–1813), Johann Heinrich Füssli (1741–1825), Jacques Louis David (1748–1825) zeigten – in ihrem Bestreben, die Betrachterinnen und Betrachter ihrer Bilder zu emotionalisieren und zu leidenschaftlicher Anteilnahme am Gezeigten zu bewegen – eine hohe Affinität zur Bühne, was sich in ihrem Schaffen in vielfacher Hinsicht motivisch wie kompositorisch niederschlug.

darstellende)⁵ Handlung, die sich in der Gegenwart der Aufführung entwickelt und in Gegenwart eines Publikums erfundene oder wirkliche Ereignisse hervorbringt – als eine bemerkenswerte Verschränkung⁶ epischer und bildender Kunst gelten. Ein auf der Bühne dargebrachtes Stück hat eine plastisch-räumliche wie eine zeitliche Dimension: «Es ist eine sichtbar gemachte Erzählung, ein Bild, dem Kraft gegeben wurde, sich in der Zeit zu bewegen.»⁷ Environments und Installationen erfüllen die meisten Voraussetzung eines Bühnenwerks, einzig die Darstellung von Handlung, von Entwicklung in der Zeit, geht ihnen ab. Wohl aber können Betrachterin oder Betrachter zum handelnden Moment werden, so dass auch in diesen Inszenierungen ein Agierender auftritt und sich – wenngleich das eigentliche Kunstwerk im Status verharret – ein Geschehen abspielt.

An den Anfang des Teil II, der die Analogie von Installation und Theater zum Thema hat, sind Ausführungen zur «Verwandtschaft und Verschränkung von bildender und darstellender Avantgarde Kunst seit den 1960er Jahren» gestellt. Darauf aufbauend richtet sich im Anschluss das Interesse auf die Gestaltung ausgewählter Werke von Christian Boltanski, Jürgen Brodwolf, Jochen Gerz, Duane

Hierzu geben unter anderem folgende Aufsätze und Publikationen detailliert Auskunft:

- Bätschmann, Oskar: «Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts», in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 1992. S. 237–278.
 - Gaetgens, Thomas: «Jacques-Louis David: Leonidas bei den Thermopylen», in: Beck, Herbert/Bol, Peter C./Maek-Gérard, Eva (Hrsg.): *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Verschiedene Autoren. In der Reihe: Frankfurter Forschungen zur Kunst. Berlin, 1984. S. 211–251. Hier v. a. S. 223.
 - Hénin, Emmanuelle: *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme française*. Genève, 2003.
 - Kircher, Thomas: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*. In der Reihe: Berliner Schriften zur Kunst (Hrsg. Kunsthistorisches Institut Freie Universität Berlin). Mainz, 1991. Hier insbesondere der Exkurs (zw. Kapitel IV und V) «Zur Schauspiel-Kunst – Inneres Engagement des Künstlers oder kritische Distanz?», S. 122–136, und Kapitel V «Die Vorbildlichkeit des Theaters: Charles-Antoine Coypel und Antoine Watteau», S. 137–163.
 - Jooss, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung in der Goethezeit*. Berlin, 1999.
 - Mai, Ekkehard: «Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert», in: Ausstellungskatalog «Triumph und Tod des Helden», Wallraf-Richartz-Museum, Köln/Kunsthau Zürich/Musée des Beaux-Arts Lyon. Köln/Mailand, 1987. S. 15–29.
 - Ost, Hans: *Melodram und Malerei im 18. Jahrhundert. Anton Graffs Bildnis der Esther Charlotte Brandes als Ariadne auf Naxos*. In der Reihe: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln. Kassel, 2002. Hier v. a. S. 57.
 - Perry, Gill: «'Mere face painter'? Hogarth, Reynolds and ideas of academic art in eighteenth-century Britain», in: Perry, Gill/Cunningham, Colin (Hrsg.): *Academies, Museums and Canons of Art*. In der Reihe: Art and Its Histories. Verschiedene AutorInnen. New Haven/London, 1999. S. 124–168.
 - Thévoz, Michel: *Le théâtre du crime. Essai sur la peinture de David*. Paris, 1989. Hier v. a. S. 7–11.
 - Vogel, Matthias: «Ausdruck der Emotionen als Resultat künstlerischen Kalküls. Rezeptionsästhetische Reflexionen im Werk von Johann Heinrich Füssli», in: Georges-Bloch-Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich. Bd. 7, 2000. Zürich, 2000. S. 111–127.
 - Vogel, Matthias: *Johann Heinrich Füssli – Darsteller der Leidenschaft*. In der Reihe: Zürcher Schriften zur Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte. Bd. 2. Zürich, 2001. Hier v. a. Kapitel 5.2. «Malerei, Rhetorik und Schauspiel: Wechselbeziehungen im Bereich des Gefühlsausdrucks», S. 150–155.
- Erwähnt sei schliesslich das Theater-Engagement verschiedener Kunstschaaffender zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Picasso beispielsweise beteiligte sich 1917 künstlerisch mit Jean Cocteau (Libretto) und Erik Satie (Musik) am Ballett «Parade», Oskar Schlemmer ging mit seinen Aufführungen am Bauhaus in die Theatergeschichte der 1920er Jahre ein, George Grosz fand sich zur Zusammenarbeit mit Erwin Piscator. Weiter Aufschlüsse über solche interdisziplinäre Zusammenarbeit im 20. Jahrhundert finden sich etwa in den Ausstellungskatalogen:
- «Das szenische Auge. Bildende Kunst und Theater». Katalog zur Tournee-Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen (Berlin/Stuttgart/früher auch Bonn): Zeller, Ursula/ Barsch, Barbara/Lisewski, Karin (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. [Berlin,] 1996.
 - «Artists and the Avant-Garde Theater in Paris 1887–1900. The Martin and Liane W. Atlas Collection», Ausstellungskatalog. National Gallery of Art/National Academy Museum. Boyer, Patricia Eckert. Washington, 1998.
 - «Painters in the Theater of the European Avant-garde», Ausstellungskatalog, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Verschiedene AutorInnen. Madrid, 2000.

⁵ ‚Schau-Spielen‘: Drama simuliert, spiegelt oder spielt Ereignisse nach, die in der wirklichen Welt oder in einer fiktiven Realität stattgefunden haben oder geschehen sein könnten.

⁶ Erwähnung finde an dieser Stelle Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), der in seiner berühmten Abhandlung *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) zum Schluss kommt, dass die bildende Kunst eine im Raum stattfindende sei, ohne Ausdehnung in der Zeit, während das Epos sich in der Zeit bewege ohne irgend-eine räumliche Ausdehnung. Das Drama bewertet Lessing folglich als «lebendige Malerei des Schauspielers» (Kapitel IV).

⁷ Esslin, Martin: *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*. Reinbek bei Hamburg, 1989. Amerikanische Originalausgabe: *The Field of Drama*. London/New York, 1987. S. 36.

Hanson, Menashe Kadishman, Edward Kienholz, George Segal und Jean Tinguely. Das Augenmerk liegt hier auf dem jeweiligen Umgang mit dem Thema massenhafter Menschenvernichtung beim Holocaust und in Vietnam. Die ausführliche Analyse der verschiedenen Opferthematisierungen macht variierte künstlerische Gestaltungsarten hinsichtlich der physischen Konkretisierung letaler Gewalt deutlich. Es gilt, den «Opferstatus» in den jeweiligen Installationen zu definieren und im Vergleich zu qualifizieren. Besondere Aufmerksamkeit sei hierbei auf die Erfassung und Benennung der Inszenierungsqualität – der Dramaturgie – der Werke gelenkt, woraus dann die Art der künstlerischen Kommunikationsstrategie gefolgert werden kann. Die ausgewählten Installationen werden daraufhin zu entsprechenden Werken der darstellenden Kunst in Beziehung gesetzt, namentlich zu Theaterinszenierungen, die Holocaust oder Vietnamkrieg⁸ thematisieren und aus der Feder der Bühnenautoren und Regisseure Peter Brook, Jerzy Grotowski, Joshua Sobol, George Tabori, Peter Weiss und Peter Zadek stammen.

Nach Erörterung aller für die angestrebte fächerübergreifende Analogie relevanten Gesichtspunkte münden die dargelegten formalen wie inhaltlichen Bezüge von Installation/Environment und theatraler Inszenierung im Epilog in ein tabellarisches Schema, welches als übersichtliche Quintessenz die interdisziplinäre Untersuchung abschliesst.

Ein Katalog der Holocaust- und Vietnam-Installationen,⁹ Teil III der Studie, erhellt detailliert Zusammenhänge zu historischen Fakten sowie zeitgleichen gesellschaftlichen Entwicklungen und legt relevante Aspekte der Werkgenese dar wie auch die Stellung der Arbeit innerhalb des jeweiligen Künstler-Œuvres. Das dem Katalog vorangestellte Vorwort beleuchtet in einem kurzen Abriss die Tradition der Leichendarstellung in der plastischen Kunst und beschreibt die künstlerische Thematisierung von Massenopfern und die anonyme Totendarstellung in der Denkmalplastik.

Teil IV gibt Einblicke in die für die Analogie beigezogenen Theaterstücke und informiert über deren Aufführungen und Rezeption. Schliesslich findet sich in Teil V ein Glossar zur Terminologie des Theaters sowie eine Anthologie, welche es erlaubt, eine Auswahl aufschlussreicher Zeitzeugnisse ausführlich einzusehen.

⁸ Strenggenommen war der Konflikt in Vietnam kein Krieg, da nie eine Kriegserklärung ausgesprochen und kein Friedensvertrag unterzeichnet wurde (siehe hierzu Katalogteil zu den Vietnam-Installationen). Da sich die Bezeichnung «Vietnamkrieg» etabliert hat und das Geschehen in Fernost stets als Krieg wahrgenommen wurde, mag der Terminus in der vorliegenden Arbeit gerechtfertigt sein.

⁹ Die Beschränkung der Werkauswahl auf die beiden Themen «Opfer des Holocaust» und «Opfer des Vietnam-Konflikts» erklärt sich aus der beeindruckenden Vielfalt und Qualität der zusammengetragenen Installationen (und parallel gesetzten Theaterinszenierungen). Der Einbezug ähnlich interessanter und berührender Installationen zu Themen wie «Massenschändung im Balkankrieg» (bei Jenny Holzer) oder «Genozid in Ruanda» (bei Alfredo Jaar) hätte das Ansinnen, eine schlüssige Analogie von bildender und darstellender Kunst darzulegen, erschwert, da für diese Themen keine entsprechenden Theaterinszenierungen greifbar sind. Die aus der vorliegenden Untersuchung gewonnen Einsichten lassen sich indes für die Betrachtung von Installationen zu andern «Szenen der Vernichtung» und zu rezeptionsästhetischen Schlussfolgerungen einbringen.

Dank

An dieser Stelle sei all jenen sehr gedankt, die mit ihrem Wissen, ihrer Erfahrung und ihrem persönlichen Zuspruch den Fortgang meiner Recherchen unterstützt haben. Ein expliziter Dank gebührt Professor Dr. Stanislaus von Moos, der mich in meiner Entscheidung, eine interdisziplinäre Untersuchung zu wagen, stets bestärkt und durch treffliche Einwürfe auf mein wissenschaftliches Arbeiten eingewirkt hat.

Eine ganz besondere Einsichtnahme ermöglichte das bereichernde Gespräch mit Jürgen Brodwolf in seinem Atelier. Wertvoll waren ferner die prompten Auskünfte von Jochen Gerz vermittelt seiner Assistentin Anya Reichmann sowie die detaillierten Informationen von Dr. Friedemann Malsch, Direktor des Kunstmuseums Lichtenstein, Vaduz, zu Gerz' «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt».

Wichtige Impulse und Bestätigung für die Zulässigkeit der von mir vorgeschlagenen Analogsetzung von bildender und darstellender Kunst wurden mir von Jean Grädel, ausgewiesenem Experten des Avantgarde-Theaters seit den 1960er Jahren und heutigem Intendanten des Theaters an der Sihl in Zürich, sowie von Wanda Schmid, Bühnenautorin und Theaterkennerin, zuteil.

Garant für die Richtigkeit aller angeführten historischen Sachverhalte ist die sorgfältige und kritische Lektüre des Historikers Yves-Alain Morel. Die inhaltliche Schlüssigkeit und sprachliche Korrektheit der umfangreichen Texte in allen Teilen der vorliegenden Arbeit überprüfte Anna Wydler, Kunsthistorikerin, bei ihrer wiederholten akribischen Redaktion.

Die aufschlussreichen Zeichnungen zur Illustration des schriftlich Dargelegten, Umzeichnungen nach Photographien der Werke, stammen aus der unermüdlichen Feder von Patrick Obrist, der ausserdem jedes computertechnische Problem zu beheben wusste.

Mit einem herzlichen Dankeschön seien auch all jene bedacht, die mich mit ihrem Interesse, ihrer inhaltlichen Anteilnahme und motivierenden Zustimmung in den vergangenen Jahren der Recherche und des Schreibens begleiteten: insbesondere meine Eltern sowie jene Freunde, die immer wieder ihre Forschungs- oder Dissertationserfahrungen mit mir austauschten.

Danke.

Gabrielle Obrist.

English Abstract

The Staging of Death – Scenes of Extermination in Contemporary Art Environments

Well known Western artists have sought for visual expressions of genocide and created differing kinds of installations about the Holocaust and the Vietnam War. This dissertation analyzes works by Christian Boltanski, Jürgen Brodwolf, Jochen Gerz, Duane Hanson, Menashe Kadishman, Edward Kienholz, George Segal and Jean Tinguely and puts them into their historical and artistic context.

The installation has proven of value as method of representing the uncountable anonymous victims of violence, because it offers the spectator a powerful experience and a memorable event. Installations are really performances that presume the participation of the spectator.

The focal points of this five part work are the definition of the «status of victim» as well as the characterization of the different strategies of communication in the installations selected. Furthermore, the reception of the works, specifically the nature of the viewers' participation in them, is examined.

In a detailed analogy to the art of theatre – that is, to contemporary plays on the Holocaust and the Vietnam War by the authors and directors Peter Brook, Jerzy Grotowski, Joshua Sobol, George Tabori, Peter Weiss and Peter Zadek – the relationship and interplay between the visual and performing arts in the avant-garde since 1960 is discussed.

A catalogue of the Holocaust and Vietnam installations as well as of the plays considered is included in the discourse. The introduction to the catalogue sheds light upon the tradition of the depiction of corpses in three dimensional art and describes the artistic treatment of mass victims as well as depictions of anonymous dead in memorials and monuments.

Teil I – Einleitung

Inszenierte Realität – Realität der Inszenierung

Betrachtungen zu einem Environment von Edward Kienholz

- Ort des Geschehens
- Bezug des Betrachters zum Ort des Geschehens
- Regie des Geschehens
- Der Betrachter ist im Bild
- Mitwirkende und ihr Stellenwert in der Inszenierung
- Inhalt der Inszenierung und dessen Vermittlung
- Die Installation und das dramatische Erlebnis – Parallelen zum Theater



-
Edward Kienholz
Five Car Stud
1969-72

Inszenierte Realität – Realität der Inszenierung

Betrachtungen zu einem Environment von Edward Kienholz

Im Folgenden seien anhand einer Fallstudie zu einem begehbaren Werk des amerikanischen Künstlers Edward Kienholz (1927–1994) spezifische Wirkungen beschrieben, die sich in einem Environment oder einer Installation bei den Betrachtenden einstellen können. Voraussetzung für die folgenden Mutmassungen ist die detaillierte Analyse des gestalteten Sachverhalts, sprich der künstlerischen Inszenierung von beklemmender Realistik, sowie die dem Publikum vom Künstler zugewiesene Betrachterrolle, will heissen, dessen Einbezug im Werk und die daraus hervorgehende Beeinflussung seiner Beurteilung des Vorgeführten. Die Realität der Inszenierung bedingt die Anwesenheit und Teilhabe eines Publikums. Abschliessend will ein Verweis auf das in einem solchen Kunstwerk implizierte ‚dramatische Erlebnis‘ die Parallelen zum Theater erhellen.

Edward Kienholz inszenierte 1972 auf Einladung des Kurators Harald Szeemann an der documenta 5 in Kassel sein Tableau «Five Car Stud»¹⁰, ein Werk, das formal wie inhaltlich mit dem documenta-Thema «Befragung der Realität. Bilderwelten heute» verbunden war. Das Zelt neben der neuen Galerie, in welchem das Environment ausgelegt war, hatte nicht nur die Funktion eines Ausstellungs-ortes, vielmehr schuf die textile Hülle eine Atmosphäre der Konzentration, einen fiktionalen Raum von bedrückender Unmittelbarkeit. Den eintretenden Besucherinnen und Besuchern bot sich ein Bild des Schreckens: Kaum in die Dunkelheit der inszenierten Nacht eingetaucht, wurden sie Zeugen einer grauenvollen Kastrationsszene.¹¹ Vor der Kulisse von fünf im Halbkreis abgestellten Personen- und Lieferwagen unternehmen es sechs weisse Männer einen Schwarzen zu überwältigen und den am Boden liegenden seines Geschlechts zu berauben. Die Szene – die Handlung ist in ihrer Klimax vom Künstler zum Standbild eingefroren – nimmt in den gleissenden Scheinwerferkegeln der Automobile vermeintlich ihren unaufhaltsamen Lauf, der Akt ist im Vollzug.

Die Dunkelheit im Zelt, das grelle Licht auf dem Geschehen, die Illusion real agierender Menschen waren dazu angetan, beim Grossteil des Publikums im ersten Augenblick Entsetzen, dann Abscheu ob der Niedertracht zu erwecken. Nach einem Moment der Gewöhnung dürfte sich Neugierde und das Bedürfnis nach detaillierter Kenntnisnahme eingestellt haben, zumal der vom Künstler dargelegte Augenblick des Verbrechens durch die Nachstellung aller erdenklichen Einzelheiten besticht. Ein genaues Erkunden des inszenierten Tatbestandes schien nun angezeigt. Die lebensecht gestalteten Gipsfiguren tragen richtige Kleider, agieren vor realen Automobilen, sind ausgerüstet mit wirklichen Gewehren sowie einer Kettensäge und tragen in Form von Gummi-Masken¹² hassverzerrte Fratzen zur Schau, nicht unähnlich den Protagonisten eines mittelmässigen Gangster- oder Gruselfilms. Das zwischen den blutrünstigen Tätern liegende Opfer ist erst bei näherer Betrachtung auszumachen.

¹⁰ Edward Kienholz hatte im Herbst 1969 die Arbeit an «Five Car Stud» aufgenommen und sie nicht vor Januar 1972 abgeschlossen. Sie stellt im Oeuvre dieser Zeitspanne das einzige grossräumliche Werk dar und ist die letzte Schöpfung vor seinem Wegzug von Los Angeles. Abbildungen der Installation sowie eine Photographie des Inszenierungszeltes finden sich reproduziert in: Hopps, Walter (Hrsg.): «Kienholz – Retrospektive». AK 1996 New York/1997 Berlin. Verschiedene AutorInnen. München/New York, 1997. S. 164–167 bzw. S. 275.

Nach der documenta 5 wurde die Inszenierung Anfang 1973 auch in der Berliner Akademie der Künste der Öffentlichkeit vorgestellt. Heute ist das Werk in Besitz des Kawamura Memorial Museum of Art in Sakura, Japan, nachdem es bereits 1973/74 in japanischen Privatbesitz gelangt war.

Der Titel «Five Car Stud» lässt sich wörtlich mit «Fünfwagenzucht» übersetzen, in Anlehnung an die Poker-variante «Five Card Stud» oder Studpoker.

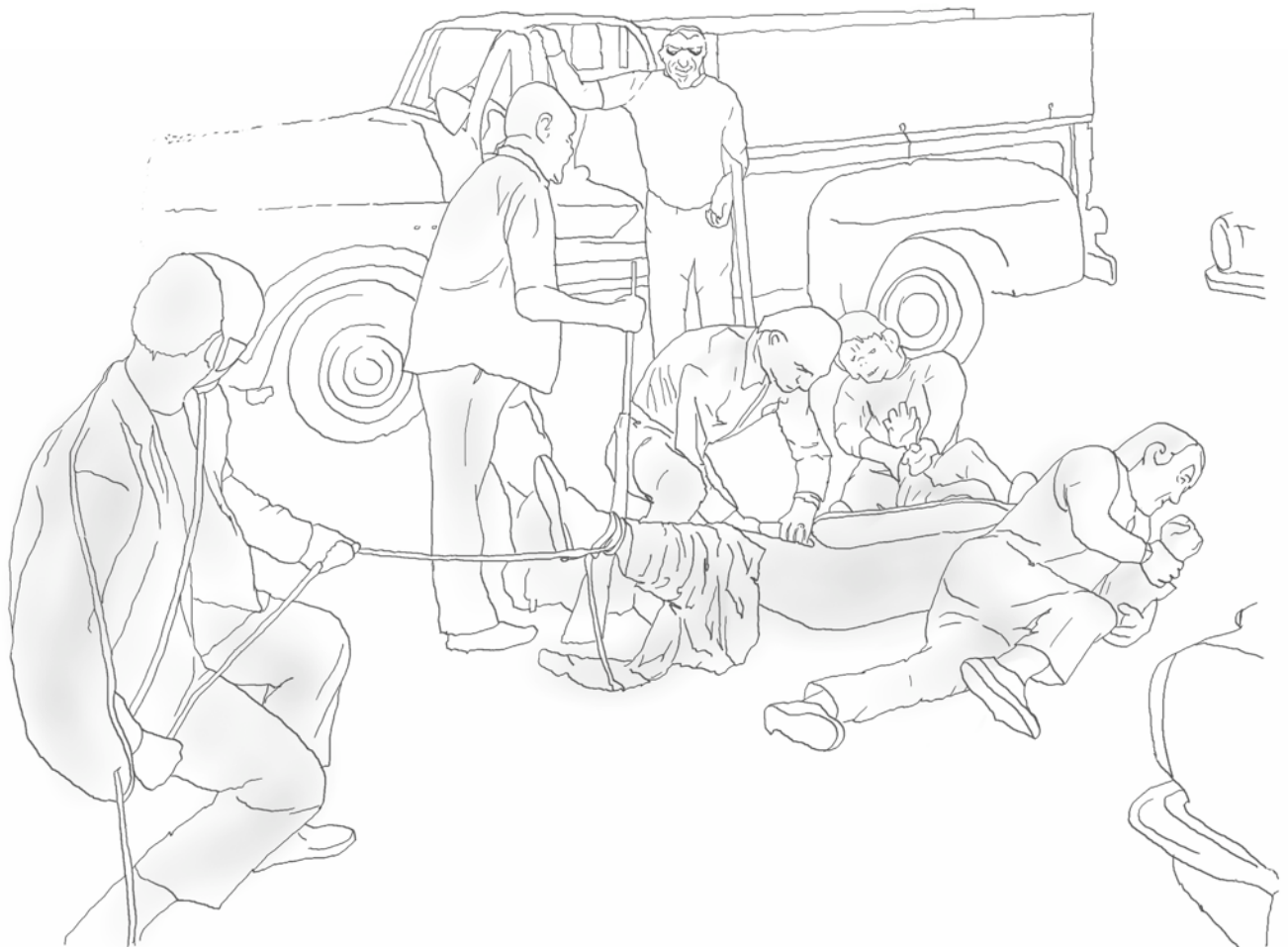
Siehe hierzu: Pincus, Robert L.: *On a Scale that Competes with the World. The Art of Edward and Nancy Reddin Kienholz*. Berkeley/Los Angeles/London, 1994. S. 80–85.

Die Grossinstallation an der documenta 5 kam in Regie von Arnold Bode, documenta-Begründer und Leiter der 4. vormaligen Ausstellung, zur Realisation und leistete einen wichtigen Beitrag zum Realismus-Konzept der Schau. Die enormen Transportkosten sowie die aufwendige Präsentation in der separaten Traglufthalle konnte nur dank einer anschliessenden europäischen Ausstellungstournee des Werkes und mit finanzieller Unterstützung des Vereins «documenta-Foundation» getragen werden.

Kimpel, Harald: «documenta 5. Kunstvermittlung zwischen Bewusstseinsweiterung und -ausschaltung», in: Radeck, Heike/ Stengel, Karin/Scharf, Friedhelm (Hrsg.): *Wiedervorlage documenta 5*. Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Hofgeismar. Zugleich Schriftenreihe des documenta Archivs, Bd. 9. Hofgeismar, 2002. S. 33–48. S. 41; Nachtigäller, Roland/Scharf, Friedhelm/Stengel, Karin (Hrsg.): *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Fridericianum, Kassel. Ostfildern-Ruit, 2001. S. 25.

¹¹ Von Interesse ist die Beschreibung des Werks im documenta-Katalog durch Kienholz selbst, zumal er sich detailliert zu technischen Fragen äussert und die Möglichkeit von Vandalismus in Erwägung zieht. Siehe Anthologie.

¹² Es handelt sich um Halloween-Masken, welche Kienholz von einem Maskenkostümgeschäft in Hollywood erstanden habe. Hopps, Walter (Hrsg.): «Kienholz – Retrospektive». AK 1996 New York/1997 Berlin. Verschiedene AutorInnen. München/New York, 1997. S. 165.



Edward Kienholz
Five Car Stud
1969-72

An Armen und Beinen von seinen Peinigern festgehalten, scheint sich der Überfallene wie ein in die Falle geratenes Tier vergeblich zu wehren. Als Kopf des Opfers hatte Kienholz den Abguss einer wächsernen Demonstrationspuppe der US-Army eingesetzt, welchen er mit einer Passform aus transparentem Plexiglas überzog, so dass der Eindruck der Überblendung eines ruhigen inneren mit einem schreienden äusseren Gesichts entsteht. Entgegen dem Realismus der Täterphysiognomie ist der Torso des Schwarzen aus einer viereckigen Ölwanne gebildet, in welcher lose Grossbuchstaben aus buntem Plastik dümpeln. Will es der Zufall, kommen diese schwimmend so zu liegen, dass sie das Wort N I G G E R formen. Die ordinär beringte linke Hand des Kastrierers hat die Geschlechtsteile des Opfers gepackt und macht sich nun mit dem metallenen Gegenstand in seiner Rechten – vermutlich einem langklingigen Messer – an selbigen zu schaffen.

Um dies einsehen zu können, hat sich der Kunst-Passant im Zelt nahe zu den Tätern gestellt, schaut zusammen mit den entfesselten – offensichtlich sogar zum Lynchmord bereiten – Züchtlern auf den zu Kastrierenden hinab und muss sich unterlassene Hilfeleistung eingestehen. In seiner Tatenlosigkeit verbündet er sich mit dem gebannt starrenden Jungen in einem der Fahrzeuge oder mit der sich nächstens übergebenden jungen weissen Frau im Lastwagen. Ihre Anwesenheit lässt Schlüsse auf die Motivation für die Gewalttat zu, offenbar hatte sie der Schwarze in seinem Pick-up mitgenommen und ihr daselbst etwas zu trinken angeboten. Solche Einsicht in die Vorgeschichte macht die Tat plötzlich nachvollziehbar und angesichts des damals weitverbreiteten und verschiedentlich eskalierenden Rassenhasses¹³ fast folgerichtig.

Die unbeschönigte Verkörperung zwischenmenschlicher Brutalität und der implizierte Affront gegen kunstinteressierte Betrachterinnen und Betrachter, rief nicht nur häufig unmittelbare Betroffenheit¹⁴ der documenta-Besucher hervor, sondern auch wiederholt die Presse auf den Plan. So lancierte beispielsweise Tilo Koch in der Hessischen Allgemeinen Zeitung seinen harschen Verriss der documenta 5 im Allgemeinen – er bezeichnete sie als «Schwarze Messe», qualifizierte sie als Humbug, ja schmutzigen Bluff – und bekundete seine Zweifel an der Legitimität der schockierenden Kunst Kienholz' im Speziellen:

«[...] Aber ist es tatsächlich harmlos, was hier Tausende von Besuchern, darunter viele junge, vorgesetzt bekommen? Das einzige Dingsbums in dieser Geröllhalde kichernden Irrwitzes, von dem ich sagen würde, es hat immerhin Aussagekraft und Format, ist die naturalistisch nachgebildete Kastrationsszene in dem grünen Sonderballon neben der Neuen Galerie. Aber darf man so etwas machen? Darf man so etwas so machen? Man muss nicht an Schillers «Bande frommer Scheu» glauben, um sich das zu fragen. Die Argumente des Herstellers und seiner Bewunderer sind auf den ersten Blick einleuchtend; die drastische Anprangerung einer entsetzlichen Grausamkeit soll schocken, mit dem Ziel, dass diese und ähnliche Untaten bekannt werden, Empörung wecken, unterbleiben.

¹³ Duane Hanson (1925–1996) hatte schon 1967 in seinem Environment «Riot/Race Riot» Rassendiskriminierung und Entgleisung der Staatsgewalt thematisiert: Sieben Figuren lieferten sich hier eine heftige Auseinandersetzung, wobei ein feister Polizist sowie zwei Selbstjustiz übende weisse Zivilisten mit vier teils bewaffneten Schwarzen in einen unerbittlichen Kampf verwickelt waren. Hanson brachte das Werk unter anderem auf einer Brache an einem Strassenrand von Miami zur Aufstellung, so dass die Figuren (Direktabgüsse seiner Modelle) von überraschender Lebensähnlichkeit waren und als ein Bild-, Dokument' der aktuellen Rassenunruhen in den Vereinigten Staaten aufgefasst werden konnten. Die von Hanson dargestellte Unversöhnlichkeit fand in der Ermordung des schwarzen Bürgerrechtlers Martin Luther King am 4. April 1968 ihren tragischen Höhepunkt. 1969 wurde die Gruppe zusammen mit Hansons «Accident» und «Pieta» in der Ausstellung «Human Concern/ Personal Torment» im Whitney Museum of American Art gezeigt und von einem Kritiker in der Zeitschrift Newsweek als stärkste Arbeit der Präsentation herausgehoben. Dennoch zerstörte Hanson alsbald fünf der sieben Figuren, da er sie in Haltung und Gestus als zu hölzern empfand. Erhalten sind der prügelnnde Polizeibeamte mit seinem Opfer, «Policeman and Rioter», heute in der Flick Collection. Hierzu: Buchsteiner, Thomas/Letze, Otto (Hrsg.): *Duane Hanson. More Than Reality*. Verschiedene AutorInnen. Publiziert anlässlich der europäischen Ausstellungs-Tournee 2001–2003. Ostfildern-Ruit, 2001. S. 74 & S. 163; Buchsteiner, Thomas/Bush, Martin H. (Hrsg.): «Duane Hanson. Skulpturen». AK 1990/1991 Tübingen, 1991 Köln/Hamburg/Berlin, 1991/1992 Linz, 1992 Wien. Ostfildern/Stuttgart, 1990. S. 19; Varnedoe, Kirk: *Duane Hanson*. New York, 1985. S. 27.

Es liegt kein Hinweis vor, dass Kienholz die Hansonsche Gruppe «Riot/Race Riot» gekannt hätte, jedoch verbindet die beiden Künstler eine vehemente Haltung gegen Rassendiskriminierung, was die ähnliche Thematisierung rassistisch motivierter Aggression erklärt.

¹⁴ An dieser Stelle sei erwähnt, dass auch Duane Hanson mit einer Inszenierung lebensgrosser realistischer Figuren an der documenta 5 vertreten war: Das Werk «Bowery» (1969) zeigt eine Gruppe New Yorker Obdachloser in ekelregender Verwahrlosung und hoffnungsloser Verelendung. Hanson war daran gelegen, mit diesem Environment in ähnlicher Weise wie Kienholz auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen. Siehe hierzu: *Hanson*, AK 2001, S. 76; *Hanson*, AK 1990, S. 20, Abb. S. 50/51.



-
Edward Kienholz
Five Car Stud
1969-72

Aber kann dies tatsächlich die Wirkung sein? Oder wird der latente Sadismus im Betrachter nicht dadurch erst mobilisiert? Ist hier nicht die Anklage sehr einseitig (anti-amerikanisch) und sehr rückwärtsgewandt (Ku-Klux-Klan), ist sie nicht sogar eine Ausflucht? Die Greuel kommen ja aus dem Innern des Menschen, aller Menschen, aller Nationen. Weiter: Sollte der polemische Realismus sich nicht Grenzen setzen? Verletzt diese bildhafte Brutalität nicht mehr, als sie helfen könnte zu heilen? Erzeugt sie nicht – gerade in der Seele des jungen und sensiblen Betrachters – Angstpsychosen und bleibende seelische Schäden? Wird hier in Wahrheit nicht der Zuschauer kastriert, zumindest vergewaltigt?

Immerhin, über dieses Objekt, dieses einzige, lässt sich diskutieren. [...]»¹⁵

Tilo Koch drückt in seiner Ablehnung gegenüber Schock-Inszenierungen seine Vorbehalte hinsichtlich der unabsehbaren Auswirkungen auf das Publikum aus. Er gibt zu bedenken, dass sich hier unerwünschte Nebenwirkungen einstellen könnten, die sich der Einflussnahme des Künstlers entzögen und allenfalls zu bleibenden Schäden beim Visavis des Kunstwerkes führten. Somit attestiert er den Betrachtern eine aktive Rezeption, die in persönlicher Teilhabe oder Teilnahme gipfelt.¹⁶ Die Installation weist, vor allem bedingt durch ihre Begehbarkeit, dem Hinzutretenden eine partizipierende Rolle zu, integriert ihn in das inszenierte Geschehen, betont seinen Voyeur-Status und kann ihn unter Umständen sogar einer 'Mittäterschaft' bezichtigen. Aufklärung und Selbsterkenntnis¹⁷ könnte demnach aus der 'Saat' der Inszenierung hervorgehen.

Kienholz hatte «Five Car Stud» mit «a stage set for a play»¹⁸ verglichen. Die Verwandtschaft der Inszenierung dieses Tableaus¹⁹ mit einem Standbild einer Bühnenproduktion ist unverkennbar. Akteure sind in einem vorgegebenen Raum zu einem Gruppenbild arrangiert, Beleuchtung bestimmt die Atmosphäre und betont die Dramatik, Requisiten dienen der Verdeutlichung der Handlung und der Charaktere, ein Publikum gesellt sich hinzu, teilt das Gehäuse mit den Akteuren. Für Installationen wie für Theateraufführungen ist die Präsenz von schauenden und teilhabenden Menschen *conditio sine qua non*. Ob still, wie im Falle der Installationen, oder bewegt, wie gemeinhin Theaterinszenierungen, sind beide als 'dramatisch' zu bewerten, da ihnen Elemente der erhöhten Intensität von Geschehen und Gefühl gemein sind.

Eine eingehende Analyse der Kienholzschen Inszenierung hinsichtlich ihrer Dramaturgie²⁰, des Verhältnisses zwischen Werk und Betrachter und die daraus zu ziehenden Schlüsse sind geeignet, die Fragestellung der vorliegenden Studie zu umreißen und den inhaltlichen Fokus darzulegen. Vorausgeschickt sei ein Inventar der vom Künstler eingesetzten Mittel, deren Stellenwert sowie Bedeutung für die Bühnenwirkung des Tableaus und die Beschreibung der etwaigen Publikumslenkung.

¹⁵ Tilo Koch, in der Hessischen Allgemeinen Zeitung. Nachgedruckt in: *Magazin Kunst. Das aktuelle Kunstmagazin*. Nr. 47, 3. Quartal 1972. S. 2953. Das vernichtende Urteil von Tilo Koch hatte in der Hessischen Allgemeinen einen offenen Briefwechsel mit Lothar Orzechowski zur Folge, in welchem sich ein sehr aufschlussreicher Schlagabtausch diametral verschiedener Kunstauffassungen findet. Siehe hierzu: Schneckenburger, Manfred (Hrsg.): *documenta. Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte, Materialien*. München, 1983. S. 129–139.

¹⁶ Solche Überlegungen rufen die Aristotelische Katharsis in Erinnerung. Der klassische Philosoph hatte der Tragödie die Fähigkeit bescheinigt, den Zuschauer durch Hervorrufen von Jammer (Eleos) und Schaudern (Phobos) – also durch die emotionale Rezeption – von dessen Affekten zu befreien, ihn zu 'reinigen' und seine Auffassung des auf der Bühne dargebrachten Sachverhaltes zu vertiefen.

¹⁷ Zur Unterstützung dieser These bietet sich Hamlets Entlarvungsstrategie an: «...Ich hab' gehört, dass schuldige Geschöpfe, / Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst / Der Bühne so getroffen worden sind / Im innersten Gemüt, dass sie sogleich / Zu ihren Missetaten sich bekannt...» William Shakespeare: *Hamlet. Prinz von Dänemark*. Trauerspiel in fünf Aufzügen (Aufführung seit 1594 bezeugt). In der Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel. 2. Akt, 2. Szene.

¹⁸ Pincus, S. 82.

¹⁹ Den Begriff des Tableaus verwendete Kienholz für seine räumlichen Inszenierungen seit seiner ersten gross-angelegten (Bordell-)Installation «Roxy's» (1961–62). Die Bezeichnung ist der Terminologie des Theaters entlehnt (siehe hinten im Glossar) und meint ein Schaubild, ein in der Form eines lebenden Bildes nachgestelltes bedeutsames Ereignis, wobei die Akteure stumm in ihren Posen verharren. In seinem Essay «Massive Erhebung» skizziert Günther Heeg ein «Theatertableau als 'Mittel' der beschwörenden Vergegenwärtigung eines Abwesenden [...] eines Toten) und seiner Transformation/Transsubstantiation in der Wahrnehmung der Zuschauer und ihrer kognitiven und affektiven Verarbeitung.» Heeg, Günther: «Massive Erhebung. Das französische Theater-tableau des 18. Jahrhunderts als Medium der Affektsteuerung und Wahrnehmungslenkung», in: Fischer-Lichte, Erika/et al. (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität*. In der Reihe: Theatralität. Bd. 3. Hrsg. Erika Fischer-Lichte. Verschiedene AutorInnen. Tübingen/Basel, 2001. S. 51–66. S. 51.

²⁰ Dramaturgie von griechisch «dramaturgia»: Verfertigung und Aufführung eines Dramas; das auf die praktisch-szenische Realisierung von Stücken bezogene Kompositionsprinzip des Dramas, die Art seiner äusseren Bauform und inneren Struktur.

Ort des Geschehens

Nach Betreten des Zelt es rückt dieses für den Betrachter in den Hintergrund der Wahrnehmung. Die Inszenierung schafft die Illusion eines nächtlichen Ereignisses unter freiem Himmel, zum einen mittels Beleuchtungssituation, zum andern durch die Bodenbeschaffenheit. Authentisch ist die Ansammlung der Fahrzeuge im Halbkreis, deren brennende Scheinwerfer keinen Zweifel an ihrer Fahrtüchtigkeit offen lassen und die den Eindruck verstärken, dass es sich hier um ein spontanes Ereignis handelt.

Ein solches Environment – Assemblage von wirklichen Dingen oder Attrappen wirklicher Dinge – erhebt nicht das *wirklichkeitsnahe Darstellen*, sondern das *Hinstellen von Wirklichkeit* zum Prinzip.

Bezug des Betrachters zum Ort des Geschehens

Das hinzutretende Publikum wird Teil der Inszenierung, indem keine Trennung zwischen Kunstwerk/ Bühne und Betrachter/Zuschauerraum auszumachen ist, die beiden Bereiche sind verschmolzen zum Erlebnisraum der Installation. Eingespielte Radiomusik und Zikaden-Zirpen vermischen sich mit den ständigen Schrittgeräuschen der Hinzu- und Wegtretenden,²¹ so dass sich die Wirklichkeiten untrennbar vermischen. Der Betrachter ist von der selben Dunkelheit umfungen wie die Kunstfiguren, er steht auf dem gleichen Boden und orientiert sich an denselben Lichtkegeln. Am Tatort, der von den Autoscheinwerfern der Täter grell ausgeleuchtet ist, vermengen sich die Schlagschatten der Besucher mit den gleichgrossen Schemen der makaberen Kunstfiguren zum Reigen. Das Jetzt und Hier ist allen im Zelt versammelten gemein, eine Distanzierung ist nur durch das Verlassen des Ausstellungsortes möglich.

Regie des Geschehens

«Über die Bühne gehen, stillstehen, den Abstand zwischen zwei Figuren vergrössern oder verkleinern, das Arrangement der Figuren in bedeutungsvollen Bildern, das alles sind Beispiele für die bedeutungstragende Kraft der Bewegung der Schauspieler im Raum des Dramas.»²² Genauso wie für das Schauspiel auf einer Bühne der Standpunkt eines jeden Schauspielers, dessen Bewegungsmuster sowie der jeweilige Bezug zu den weiteren Anwesenden für die Gesamtwirkung von zentraler Bedeutung ist (in der semiotischen Theater-Terminologie als «Proxemik» bezeichnet), bildet eine eigentliche Regie der eingesetzten Elemente den Garant für die inszenatorische Qualität eines Environments. Kienholz schuf für «Five Car Stud» eine spiralförmige Anordnung²³ aller beteiligten Komponenten. Eingefasst von den im Halbkreis abgestellten Wagen, wird die Komposition durch die Choreographie der Figuren zum Zentrum hin ‚beschleunigt‘. Vom ruhig etwas im Hintergrund Stehenden, die eine Hand an der geöffneten Autotüre, in der Beuge des andern Arms das Gewehr eingehängt, führt die Kompositionslinie zur zweiten aufrechten Figur. Diese überragt die Gruppe, ist, auf das Gewehr abgestützt, leicht nach vorn gebeugt und hat den linken Fuss auf den Knöchel des hingestreckten Opfers gestellt, um ein Ausschlagen desselben zu verhindern. Das zweite Bein des Überfallenen hingegen hängt in einer Seilschlinge und wird von einem dritten Angreifer rabiat weggespreizt. Um den nötigen Zug auf das Seil zu bringen, steht letzterer mit gebeugten Knien im Ausfallschritt, den Oberkörper leicht abgedreht und in Schiefelage. Zu Füßen dieser drei Stehenden nun kulminiert das Geschehen im Knäuel der Körper von drei weiteren Tätern und dem Niedergeworfenen. Markant zeichnen sich die am Schwarzen festgekrallten Hände der Quäler ab. Dessen halbentkleidete Körper ist inhaltlicher wie formaler Nukleus des Geschehens, Kulminationspunkt der Komposition. Indem die Peiniger die Arme des Wehrlosen wegzerren, bringen sie dessen Körper annähernd in die Position des Gekreuzigten, wodurch die Inszenierung einen sakralen Aspekt erhält.

²¹ Rebel, Ernst: «Ein Stoff zwischen Innenleben und Aussenwelt. George Segals <Alice, ihre Gedichte und Musik hörend>», in: Möseneder, Karl/Prater, Andreas: *Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*. Hildesheim/Zürich/New York, 1991. S. 359–371. S. 365.

²² Esslin, Martin: *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*. Reinbek b. Hamburg, 1989. Amerikanische Originalausgabe: *The Field of Drama*. London/New York, 1987. S. 68.

²³ Da ich das Werk nicht aus eigener Anschauung kenne, fusst meine Analyse auf den publizierten Photographien dieser Installation, namentlich auf den Abbildungen in: Kienholz, AK Berlin 1997, S. 164–167. Hierbei ist anzumerken, dass das Arrangement offensichtlich von Kienholz an den verschiedenen Aufstellungsorten variiert wurde, so dass die zentrale Gruppe auf den Bildern nicht immer in derselben Weise zu den Autos positioniert ist. Die Gruppe selbst scheint stets unverändert in Szene gesetzt worden zu sein. Da im oben genannten Katalog für diese Bilder kein Photonachweis aufgeführt ist, lassen sich hinsichtlich der verschiedenen Inszenierungen keine weiteren Angaben machen.

Der Betrachter ist im Bild

Die Aufstellung der Vehikel als eine Art ‚Strahlenkranz‘ und die für die Protagonisten gewählte Choreographie schaffen eine Atmosphäre höchster Anspannung. Der Blick wird auf den durch die Spiral-Anordnung der Handelnden eingekreisten Mittelpunkt gelenkt, welcher – wenngleich verdeckt – auf die Aufmerksamkeit der Umstehenden und Hinzutretenden eine starke Sogwirkung ausübt. Der Anschein einer Momentaufnahme, die lebensechten Körperhaltungen, die Suggestion eines im Vollzug befindlichen Geschehens kann im Betrachter den Eindruck wach rufen, wahrhaftig Zeuge eines Gewaltverbrechens zu sein, selbst im Rampenlicht zu stehen und durch sein Nichteinschreiten mitschuldig zu werden. Hans Heinz Holz hebt das Nebeneinander der Intensität der Formulierung und die Hintergründigkeit einer solchen Inszenierung hervor: «Kienholz will in einem die Unmittelbarkeit des real Gegebenen und die Vermittlung seines Sinns.»²⁴ Werner Spies qualifizierte die Arbeiten Kienholz‘ sogar als «psychotrope Mausefallen», in welche die Besucher hineintrudelten.²⁵ Ein solches Gefühl der Involvierung wird in «Five Car Stud» nicht zuletzt erzeugt durch die Art der Positionierung der Täter: Wohl sind alle Figuren zueinander in Beziehung gesetzt, die Gruppendynamik plausibel sichtbar gemacht, doch die Zwischenräume sind vom Künstler so definiert, dass dem Zuschauer ein gleichberechtigtes Dabeisein angeboten, ja förmlich aufgedrängt wird. «Jedes Kunstwerk ist adressiert, es entwirft seinen Betrachter»²⁶, es liegt nunmehr in dessen Entscheidung, sich angesprochen zu fühlen und seine wie auch immer verstandene moralische Verantwortung wahrzunehmen. Kienholz dachte bei der Entwicklung seiner Inszenierungen den Hinzutretenden, den Partizipierenden stets mit:

«Ich stelle mir meine Arbeit oft als eine Spur vor, einen gedachten Pfad, wie ihn sich ein Tier bricht, wenn es durch den Wald streift. Und den Betrachter als den Jäger, der dem Pfad folgt. Irgendwann verschwinde ich als der, der die Spur gelegt hat. Dann ist der Betrachter in der Klemme, was die Ideen und die Orientierung angeht. Er hat die Möglichkeit weiterzugehen, indem er Fragen stellt und Antworten findet, hin zu einem Ort, den ich mir nicht einmal vorstellen kann. Er kann aber auch umkehren an den alten sicheren Platz, von dem er kam. Beides ist immerhin eine Entscheidung. Ich mag diese Vorstellung, weil ich – indem ich die Spur lege – meinen eigenen Weg finde, meine eigenen Formen, Lösungen für mich. Ich denke gern so von meiner Arbeit.»²⁷

Im vorliegenden Fall «Five Car Stud» dürfte es leicht fallen, Sympathien zuzuweisen. Anerzogenes, auf christlicher Ethik beruhendes Gerechtigkeits- und Sozialempfinden münden in einer Verurteilung von Selbstjustiz und in einer Parteinahme für Schwächere. Nur ein militant rassistisches Gedankengut böte hier Hand zu einer Rechtfertigung der Tat, was wohl niemand unverhohlen zu verlautbaren wagte. Somit kann der Künstler von einer allgemeinen Parteinahme für das Opfer ausgehen und sich «des moralischen Paktes»²⁸ des Publikums mit seinem schwarzen Protagonisten sicher sein.

Bezüglich der dem Publikum zugedachten Rolle angesichts der brutalen Kastration ist ein Vergleich zum Werk «Sawdy»²⁹, dem parallel entstandenen Multiple, von Interesse: Hier verwendete Kienholz

²⁴ Holz, Hans Heinz: *Der Zerfall der Bedeutungen. Zur Funktion des ästhetischen Gegenstandes im Spätkapitalismus. Philosophische Theorie der bildenden Künste III*. Bielefeld, 1997. S. 209.

²⁵ Spies, Werner: «Europas Hoffnung und die Pax Americana. Das Ambiente als Thema der Biennale in Venedig – Aspekte einer angewandten Kunst», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. 7. 1976. Neu aufgelegt in: Spies, Werner: *Das Auge am Tatort. Achtzig Begegnungen mit Kunst und Künstlern*. München, 1979. S. 325–328. S. 327: «Psychotrope Mausefallen. [...] Unter dem Titel «Ambiente» hat [Germanno] Celan – ausgehend vom Futurismus (Balla, Depero) – Beispiele einer Kunst zusammengestellt, die den Betrachter mitwirkend einbezieht. [...] die vierte documenta hat vor 8 Jahren immerhin erstmals den Begriff des «Ambiente» verbreitet. Damals hatte das «Ambiente» wohl seine grösste Stunde. [...] Und Kienholz, Beuys bauten psychotrope [auf die Psyche einwirkende] Mausefallen auf, in die die Besucher hineintrudelten.»

²⁶ Kemp, Wolfgang: «Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik», in: ders. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Verschiedene AutorInnen. Köln, 1985. S. 7–27. S. 22.

²⁷ Edward Kienholz, zitiert aus: «Edward Kienholz. Volksempfänger» [sic!]. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin. Merkert, Jörn (Hrsg.). Verschiedene Autoren. Berlin, 1977. S. 12. «I mostly think of my work as the spoor of an animal that goes through the forest and makes a thought trail, and the viewer is the hunter who comes and follows the trail. At one point I as the trail-maker disappear. The viewer than is confronted with a dilemma of ideas and direction. The possibilities are then to push on further by questions and answers to a new place that I can't even imagine or to turn back to an old, safe place. But even the decision is direction. I like this because as I make the trail I'm making my own way and I'm finding my own forms and solutions for me. I like to think of it as so.»

²⁸ Den Begriff des «moralischen Paktes» führt Peter von Matt im Bereich der Literatur ins Feld und benennt damit das Bündnis, das ein Leser mit dem Normzusammenhang eines Textes schliesst. Von Matt, Peter: *Verkommene Söhne, missratene Töchter*. Darmstadt, 1985. Kapitel «Der moralische Pakt», S. 36–38. Der für unseren Zusammenhang relevante Auszug findet sich hinten, in der Anthologie.

²⁹ «Sawdy» Trompe l'Oeil-Assemblage (Autotür, verspiegeltes Glas, Polyester, Siebdruck, galvanisiertes Metall, u. a., 1972, Aufl. 50 + 2 AP + 3 für den Verleger Gemini, Los Angeles. Kienholz dokumentierte dieses Werk und

die Tür eines Datsun Pick-ups als ‚Projektionsfläche‘ für einen photographierten Blick auf das Geschehen in «Five Car Stud». Das Szenenbild erscheint auf der Fensterscheibe, allerdings gilt es, um einen Blick darauf werfen zu können, eine vorgelagerte verspiegelte Scheibe herunterzukurbeln. Des Betrachters erste Wahrnehmung ist demnach die seines eigenen Spiegelbildes. Das Kurbeln versetzt ihn in die Position eines Autolenkers, der – durch das Seitenfenster schauend – zufällig Zeuge der Tat wird. Will er sich dem quälenden Anblick entziehen, muss er (immer vorausgesetzt, er tritt auf das Werk ein und wendet ihm nicht einfach den Rücken zu) die Scheibe wieder hochkurbeln und begegnet erneut sich selbst im Spiegel, ertappt als Voyeur, wenn nicht sogar als Komplize, da er dem Opfer seine Hilfe versagt.

Mitwirkende und ihr Stellenwert in der Inszenierung

sechs Maskierte	= Täter, anonym
ein Schwarzer	= Opfer (physische Zerstörung), anonym
eine weisse Frau	= ‚Stein‘ des Anstosses, Zeugin, Opfer (psychische Traumatisierung sowie gesellschaftliche Ächtung)
ein kleiner Junge	= Zeuge, Opfer (Traumatisierung)
BetrachterInnen	= Zeugen, Voyeure, ‚Mittäter‘

Inhalt der Inszenierung und dessen Vermittlung

Kienholz hat betont, dass es sich bei dieser Mise en scène nicht um die Wiedergabe eines tatsächlichen Vorfalles handelt, vielmehr handhabt er seinen Realismus als einen im eigentlichen Sinne mimetischen³⁰, will heissen als signifikante *Herstellung* eines Sachverhalts. «Signifikant ist eine Darstellung dann, wenn sie ein Modell eines Sachverhalts entwirft, das dessen Struktur und seine Bedeutung transparent macht», umreist Hans Heinz Holz solches Vorgehen in seiner philosophischen Theorie der bildenden Künste.³¹ «Five Car Stud» führt exemplarisch vor Augen, welche Folgen der in einer Gesellschaft herrschende Rassismus zeitigen kann. Kienholz demaskiert die Feigheit der Täter, indem er sie als maskierte Horde agieren lässt. Die Niedertracht und Verlogenheit ihres Tuns drückt sich ausserdem in den ‚schmückenden‘ Accessoires aus, man beachte den Anhänger mit gekreuzigtem Christus am Hals eines Aggressors oder den in die Kontrollschilder der Fahrzeuge geprägten Wortlaut «State of Brotherhood», dies ein bitteres Fazit zur Diskrepanz zwischen Gesellschaftsideal, Staatsidee und Wirklichkeit. Kienholz selbst deklarierte die Szene gleichsam als eine soziale Kastration³², er hatte ein Sinnbild für herrschende Diskriminierung geschaffen.³³ Opfer wie Täter bleiben anonym. ««Five Car Stud» kann als Gleichnis für unser aller insgeheime Feindseligkeit dem Fremden, Andersartigen, Andersrassigen, aber auch Andersdenkenden, Andersfühlenden gegenüber verstanden werden, also jene Phobie, die sich – beispielsweise – im Drang zur Kastration, zum Lynchen des Anderen äussert. Wer das Werk bloss wörtlich nahm, gelangte zu einer Fehleinschätzung von Kienholz: nämlich jener, dass der Künstler seine Waffen vordergründig für politische oder

dessen Genese in einem Künstlerbuch: *Documentation Book: Five Car Stud and Sawdy*. Los Angeles (herausgegeben bei Gemini G.E.L., welche die Edition in Auftrag gegeben hatten), 1972. Auflage 75 Exemplare. Einführung von Kienholz, Bilderchronik zur Entstehung beider Werke. Beigabe zur Edition «Sawdy». Benannt wurde die Edition nach Clarence Fred Sawdy, dessen vergessene Papiere Kienholz im für die «Five Car Stud»-Inszenierung erworbenen Kleinlaster entdeckt hatte. Pincus, S. 80–85 mit Abb. 35 und 36, S. 115 Anm. 1.

³⁰ Der Begriff «Mimesis» (nachahmende Darstellung der Natur im Bereich der Kunst) und das davon abgeleitete «mimetisch» wurden schon von Aristoteles (384–322) zur Charakterisierung des Dramas herangezogen. Er betonte, dass (gedankliche oder dramatische) Abstraktion sich nicht aus der Vernunft herleite, sondern aus der Summe der sinnlichen Erfahrungen. Insofern ist Kunst für Aristoteles nicht nur Nachahmung, sondern auch antizipatorische Darstellung (Präsentation) idealer Situationen, Lebensweisen und -haltungen. Desgleichen gilt im 20. Jahrhundert für Bertolt Brechts episches Theater, dass auf der Bühne keine Illusion von Wirklichkeit geschaffen werden soll, vielmehr eine künstlerisch verdichtete Nachahmung wirklicher Ereignisse. Zu Bertolt Brechts siehe auch Glossar.

³¹ Holz, Hans Heinz: *Philosophische Theorie der bildenden Künste*. Bd. 3: Der Zerfall der Bedeutungen. Zur Funktion des ästhetischen Gegenstandes im Spätkapitalismus. Bielefeld, 1997. S. 243.

³² «I think of that piece in terms of social castration like what a tragedy we didn't use the richness of America, which includes the black.» Pincus, S. 82, zitiert nach Weschler, Lawrence (Hrsg.): *Edward Kienholz*. Los Angeles, 1977. S. 409.

³³ «My scene is invented – the germane complexities within today's society are not», erklärt Kienholz in einem kurzen Essay, verfasst für die privat edierte Buchdokumentation zum Werk. Zitiert in: Pincus, S. 83.

soziale Agitation einsetzt. Kienholz selbst empfand das Werk als symbolisch für den Kampf der Minderheiten in der heutigen Welt.»³⁴

Es obliegt dem Betrachtenden, die Hinweise zur Kenntnis zu nehmen, sich im Werk zu informieren, Einsichten zu gewinnen, Schlüsse zu ziehen und schliesslich zu entscheiden, ob er sich auf die Kenntnisnahme beschränkt oder ob er die Szene zum Anlass nimmt, Stellung zu beziehen und seinen eigenen Überzeugungen wie auch immer Ausdruck zu verleihen. Das Publikum erhält vom Arrangement des Künstlers Impulse, seien dies kognitive oder emotionale.³⁵ «Im Kienholz'schen Œuvre beziehen und verkehren sich der Raum, die Figur und das Narrative seltsamerweise auf- und ineinander, als wären sie gleichsam eins – oder eine jeweilige Dreiteilung von Kräften, die in einer heiklen Balance verharren. [...] in Kienholz' volumetrischem, kryptonarrativem Werk funktioniert der Raum als eine bedrängende Kraft. Er ist überfüllt und in hohem Masse bedrückend; seine Negativität impliziert förmlich eine erlösende Alternative – allerdings nur bis zu einem gewissen Punkt. Es handelt sich nicht um einen unberührten Raum der Potentialität, sondern um eine besudelte Arena, die, vielleicht unwiderruflich, bereits mit etwas derart Traurigem aufgeladen worden ist, dass man sie kaum betrachten mag, ausser mit schuldbewusstem Schamgefühl. Es ist ein trauergeschwängelter Raum ...»³⁶ Die individuelle Entgegennahme solcher Impulse bestimmt weitgehend die Rezeption des Werkes, so dass das Unternehmen einer allgemeingültigen Bewertung der Inszenierung von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Es gilt indes zu versuchen, die intendierte Stossrichtung derselben zu beschreiben und die künstlerischen Impulse hinsichtlich ihrer Appellfunktion zu differenzieren. Aus solcher Analyse lassen sich Vermutungen zur Rezeption durch das Publikum anstellen und eine Qualifizierung wagen. Schon der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) formulierte Thesen zur Stellung des Betrachters und meinte in seiner *Ästhetik*: «Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzelter Objekt nicht *für sich*, sondern *für uns*, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und genießt.»³⁷ Bei dieser Feststellung mag man einen Schillerschen Nachhall vermuten, wenngleich Hegel bei der erhofften Wirkung auf den Betrachter unverbindlicher bleibt. Friedrich Schiller (1759–1805) hatte in Kunst, namentlich jener auf der Schaubühne präsentierten, sogar das Potential einer moralischen Anstalt gesehen und durch deren Breitenwirkung eine Besserung der Gesellschaft in Aussicht gestellt: «Das Kunstwerk als geformtes Dasein stellt den Menschen unter eine Anforderung, die bei konsequenter Umsetzung des Erlebnisses in gelebtes Leben ihn moralisch verändert, nämlich veredelt.»³⁸

Die Installation und das dramatische Erlebnis – Parallelen zum Theater

«Kunstwerke ruhen nicht in sich selbst, sie werden produziert, um rezipiert werden zu können», schreibt Rolf Grimminger unter dem Gesichtspunkt von *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität* und führt weiter aus, dass «erst im Augenblick seiner Ankunft beim Publikum hat das Kunstwerk wie auch sonst alles öffentlich Zugängliche seine Bestimmung erreicht, gegenwärtig zu sein, erst jetzt kehrt auch das papierene Konservending des Romans in das Leben ein, und zumal das Schauspiel existiert überhaupt nur als Aufführungspraxis für Zuschauer in der Flüchtigkeit der Zeit».³⁹ Solche Authentizität beschreibt Mark Rosenthal in seinen einführenden Darlegungen zur Installationskunst als einen Höhepunkt der Kunstevolution hinsichtlich der genauen Abbildung von Raum, Zeit, und Welt. Environment und Installation offenbaren durch solch physische Annäherung

³⁴ Rotzler, Willy: «Botschaften – von Ed Kienholz chiffriert», in: «Edward Kienholz. Volksempfänger». Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin. Merkert, Jörn (Hrsg.). Verschiedene Autoren. Berlin, 1977. S. 8.

³⁵ Diese Überzeugung legt auch Wolfgang Kemp dar, in dem er schreibt: «Das Kunstwerk und die Rezeptionssituation machen jedoch sehr viel mehr und sehr viel spezifischere Angebote an den Betrachter, als dies mit Hilfe der formalen Artikulation geschieht. Und der Betrachter mobilisiert mehr als sein Auge, wenn er sich dem Kunstwerk nähert.» In: «Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik», in: ders. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Verschiedene AutorInnen. Köln, 1985. S. 7–27. S. 22.

³⁶ Thomas McEvelley: «Ort und Raum in der Welt von Kienholz», in: *Kienholz*, AK Berlin 1997, S. 64–69. S. 68.

³⁷ G. F. W. Hegel: *Ästhetik*. Bassenge, F. (Hrsg.). Berlin/Weimar, 1965. Bd. 1, S. 259.

³⁸ Schiller, Friedrich: «Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet.)» In: *Friedrich Schiller: Sämtliche Werke*. München, 1984. Bd. 5. S. 818–831.

³⁹ Grimminger, Rolf: *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. München, 2000. S. 18.

an die Betrachtenden und durch den Gebrauch alltäglichen Materials einen Kommentar zur «human condition», der umso eindringlicher erscheint als er erfüllt ist von «substance of life». ⁴⁰

Im «dramatischen Erlebnis» sah auch Georg Fuchs (1868–1949) in seinen Ausführungen über die Revolution des Theaters den eigentlichen «Zweck» einer Inszenierung, des Theaters generell und betont, dass «es doch tatsächlich der Zuschauer ist, in dem sich das dramatische Kunstwerk erst erzeugt, indem es erlebt wird – und in jedem einzelnen Zuschauer *anders* erlebt wird. Das dramatische Kunstwerk besteht weder auf der Bühne noch gar im Buche, sondern es entsteht in jedem Augenblick neu, in welchem es als räumlich-zeitlich bedingte Bewegungsform *erlebt* wird.» ⁴¹

Erwin Piscator (1893–1966) schliesslich, der dezidiert die Idee eines politisch-proletarischen Theaters verfocht, war der Überzeugung, dass der Zuschauer nur dann aktiviert werden könne (was er stets als sein Ziel erklärt hatte), wenn die Konstellation nicht mehr „Bühne gegen Zuschauerraum“ wäre, „sondern ein einziger grosser Versammlungsraum, ein einziges grosses Schlachtfeld, ein einzige grosse Demonstration.“ ⁴² Möglicherweise würde er seine Vision in den Tableaus von Edward Kienholz teilweise verwirklicht finden, denn die Trennung zwischen Werk/Bühne und Betrachter/Zuschauer ist in einer Installation aufgehoben.

Gleichermassen zielten die Happenings der 60er Jahre auf Aktivierung der Zuschauer und duldeten – Absage an das konventionelle Theater – keine Trennung zwischen einer erleuchteten Bühne und einem im Dunkeln brütenden, träumenden oder sich mit den Bühnenfiguren aus der Distanz identifizierenden Publikum. Eine Installation also funktioniert sozusagen als ein Versammlungsraum, in dem die Protagonisten der Inszenierung und das Publikum im selben Setting zusammenfinden und sich nicht selten gegenseitig bedingen. Dies führt zu einer engen Verknüpfung der vom Künstler angelegten Bedeutungszusammenhänge und der vom Betrachter eingebrachten persönlichen Lebensgeschichte. Die aus dem Kunstwerk empfangenen Impulse treten in Resonanz mit individuell gespeicherten Erfahrungen, Erinnerungen und Wertvorstellungen. Diese auf physische Teilnahme hin angelegten Installationen nehmen die Irritation des Teilhabenden nicht nur in Kauf, sondern sind geradezu daraufhin angelegt. Den Betrachter kann gleicherweise körperlich wie geistig von einem Gefühl der Verwirrung und Gefährdung erfasst werden, welches in einem Erlebnis von Unbehagen, Beunruhigung bis hin zu Gereiztheit an Leib und Seele gipfeln kann. «Der Dialog zwischen Werkerfahrung und eigener Welterfahrung mündet in ein – einigendes oder spaltendes, stabilisierendes oder destabilisierendes – Urteil über die eigene Kultur» ⁴³, schreibt Jürgen Wertheimer in seiner *Ästhetik der Gewalt*. Hans Heinz Holz spricht von den Environments als Orte einer «Erlebnis Ganzheit», welche die Subjekt-Objekt-Distanz aufhebe, weil «das Subjekt im objektiven Zusammenhang selbst einen Stellenwert einnimmt, dergestalt dass es sich die Objekt-Assemblage nicht mehr unabhängig von seinem eigene Darin-sein sozusagen ausser sich vorstellen kann.» ⁴⁴ Hans-Thies Lehmann erörtert diesen Sachverhalt in seinen Betrachtungen über das postdramatische Theater und spricht vom «Einbruch des Realen». Alle Fragen der Moral und der Verhaltensnormen erführen hier durch derartige Theaterästhetiken eine Verschiebung, wodurch die klare Grenze zwischen Realität (wo sich etwa angesichts einer Beobachtung von Gewalt Verantwortung und Verpflichtung zum Einschreiten einstellen) und «spektatorischem Ereignis» ganz gezielt suspendiert würde. «Denn wenn gilt, dass allein die *Art der Situation* über die Signifikanz von Handlungen entscheidet, und dass es zum wesentlichen Moment der Theatererfahrung wird, dass der Zuschauer seine Situation *selbst* definiert, so muss er auch selbst die Verantwortung dafür übernehmen, die Art und Weise seiner strukturellen Beteiligung am Theater zu definieren.» ⁴⁵ Die theatrale Kommunikation sucht hier demnach nicht in

⁴⁰ Rosenthal, Mark: *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*. München/Berlin/London/New York, 2003. S. 27.

«With this unframed form of art sharing the space of the viewer and being as authentic as any other space in the viewer's experience, we have reached a pinnacle in art's evolution toward the accurate depiction of space, time, and the world. Cohabiting with the environment, installation thereby can be life in some great impersonation. Through this physical convergence and the use of commonplace materials, it can, also, potentially comment on the human condition in a way that is profoundly effective because it is replete with the substance of life. Moreover, by engaging the surrounding space in this intimate fashion, an installation can speak to and about that specific space, to ponder its physical and theoretical being – its identity.»

⁴¹ Fuchs, Georg: *Die Revolution des Theaters*. München/Leipzig, 1909. S. 95 bzw. 60.

⁴² Piscator, Erwin: *Das politische Theater*. Reinbek b. Hamburg, 1963. S. 75.

⁴³ Wertheimer, Jürgen: *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*. Frankfurt a. M., 1986. S. 10.

⁴⁴ Holz, Philosophische Theorie der bildenden Künste. Bd. 3, S. 236.

⁴⁵ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M., 1999. S. 176.

erster Linie eine Konfrontation mit dem Publikum, sondern eine «Herstellung von Situationen der *Selbstbefragung und Selbsterfahrung* der Beteiligten»⁴⁶.

Ob es allerdings im Sinne Edward Kienholz' war – um auf «Five Car Stud» zurückzukommen –, dass eine anonyme Gruppe, dem Vernehmen nach «aufrechte deutsche Bürger», sich aufmachte, auf die dargebotene Gewalt ‚verantwortungsvoll‘ zu reagieren und zwei Rauchbomben im Ausstellungszelt der documenta zu zünden, um zu betonen «die Entmannung eines Negers durch Weisse ist übelster Rassismus und Sadismus und wird bei uns nicht geduldet»⁴⁷, sei dahingestellt.

⁴⁶ Lehmann, S. 180f.

⁴⁷ Gemäss einem anonymen Anrufer beim Kasseler Büro der Deutschen Presseagentur (dpa) nach dem Anschlag. Publiziert in der *Hessischen Allgemeinen* vom 25. 9. 1972. Zitiert nach dem Ausstellungskatalog «Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972». Nachtigäller, Roland/Scharf, Friedhelm/Sengel, Karin (Hrsg.). Ostfildern-Ruit, 2001. S. 127.

Teil II – Analogie von Installation und Theater

Verwandtschaft und Verschränkung von bildender und darstellender Avantgarde-Kunst seit den 1960er Jahren

- «Kunst drängt auf die Bühne» –
Überblendungen von plastischen und theatralischen Mises en scènes
- Inszenierung und Dialog –
von der «schöpferischen» Einbindung der Betrachter in eine Mise en scène
- «Theatralität» auf der Bühne und in der Installation –
oder zur Wechselwirkung von Mise en scène und Rezeption
- Sinnfälligkeit, Stossrichtung und Rezeption – theatralische Kommunikation

Der «Opferstatus» in Installationen und auf der Bühne

„Verkörperung“ in Analogie zum „Tatsachentheater“

- Zum Opferstatus in Duane Hansons «War (Vietnam-Piece)», George Segals «Execution» sowie «Holocaust» und Jürgen Brodwolfs «Lieberose»
- ‚Verkörperung‘ im ‚Tatsachentheater‘ in Analogie zu ‚Tatsachen-Installationen‘ –
Aufklären durch Darlegen
- Zur intendierten und vollzogenen Rezeption der ausgebreiteten Tatsachen am Beispiel von Peter Weiss’ «Die Ermittlung»
- Kunde und Kritik in installativer und theatraler Tatsachen-Illustration

„Versinnbildlichung“ in Analogie zum „Konfrontationstheater“

- Zum Opferstatus in Edward Kienholz’ «The Non War Memorial», Jürgen Brodwolfs «Synagoge Erfurt» und Menashe Kadishmans «Shelechet»
- ‚Versinnbildlichung‘ im ‚Konfrontationstheater‘ in Analogie zu ‚Assoziations-Installationen‘ –
Befremden durch Verfremden
- Zur Rezeption der ausgebreiteten Konfrontationen

„Vergegenwärtigung“ in Analogie zum „Provokationstheater“

- Zum Opferstatus in Edward Kienholz’ «The Eleventh Hour Final» sowie «The Portable War Memorial»
- Zum Opferstatus in Jochen Gerz’ «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt»
- Zum Opferstatus in Jean Tinguelys «Transmission de la mort»
(«Totentanz: Mengele»)
- Zum Opferstatus in Christian Boltanskis «Réserve – La fête de Pourim»
- ‚Vergegenwärtigung‘ im ‚Provokationstheater‘ in Analogie zu ‚Suggestions-Installationen‘ –
Herausfordern durch Verzerren
- Zur emotionalen Rezeption der in Installationen ausgebreiteten Provokationen

Epilog

Nicht das Abgebildete macht das Kunstwerk aus,
sondern die Abbildung, die Art und Weise
der Wiedergabe des Abgebildeten.⁴⁸

Verwandtschaft und Verschränkung von bildender und darstellender Avantgarde-Kunst seit den 1960er Jahren

«Kunst drängt auf die Bühne» –

Überblendungen von plastischen und theatralischen Mises en scènes

Unter dem Titel «Kunst drängt auf die Bühne, Theatralisches macht sich in den Bildenden Künsten bemerkbar» publizierte Melchior Schedler 1970 in der Zeitschrift *Theater heute* seine Betrachtungen zur Wechselwirkung von aktueller avantgardistischer Bühnengestaltung und zeitgenössischer bildenden Kunst. Einen Abschnitt widmet er dem Environment, das er als «ein Ensemble von Requisiten» definiert, und würdigt hier die inszenatorische Kraft der Mises en scènes von George Segal und insbesondere jener von Edward Kienholz⁴⁹:

«Den Schritt zum kompletten Ensemble von Requisiten tat das Environment, tat George Segal, der es mit trübsinnigen Wartezimmer-Figuren bestückte, vor allem aber Edward Kienholz. Das Environment ist, schlicht gesagt, die Übernahme des Bühnenbilds in die Ausstellungskunst. Kienholz räumt den ganzen Theaterfundus leer: Musicboxes, Kleiderstände, Cola-Automaten, Kriegerdenkmäler, monströse Nippsachen. Es sind jene Attribute amerikanischen Lebens, deren schockierende Persönlichkeit wir aber, abgelenkt durch die Schauspieler, nicht wahrnehmen konnten. [...] Überhaupt drängen Kienholz' Tableaux einen in die Haltung eines schockiert zurückfahrenden, dann wieder aufdringlich neugierigen Voyeurs – man muss an den physikalischen Kontakt zwischen Spielern und Zuschauern bei Grotovski [sic!] und beim Living Theatre denken. Die fehlende Sprache und Aktion ist in Zeichen auch bei Kienholz da.»⁵⁰

Als weitere Verwandtschaft zwischen Bühne und installativer Kunst lassen sich die Kommunikationsmittel beider Disziplinen anführen. Zu den Kommunikationsmitteln einer Theaterraufführung gehört neben der Figuration, d. h. der körperlichen Präsenz der Protagonisten, und dem Ausdrucksmittel der «Proxemik», d. h. der Anordnung aller involvierter Figuren auf der Bühne in Relation zur Raumsituation, wesentlich die «Performanz», d. h. das Zusammenspiel von Sprache, Handlung und Körper als Moment der Bedeutungsproduktion. Die Kraft des gesprochenen Wortes, die Bewegungen der Protagonisten und die Dynamik der Szenenfolge gereichen auf der Theaterbühne zur Verdeutlichung von Inhalt und Stossrichtung. Ein Vergleich mit den Kommunikationsmitteln in Installationen der bildenden Kunst zeigt – hier sei an die Analyse von Kienholz «Five Car Stud» erinnert –, dass Figuration und Proxemik auch hier von Bedeutung sind. Sogar Sprache kann in Installationen Eingang finden, doch handelt es sich dabei – im Gegensatz zur Theaterraufführung – nicht um gegenwärtig gesprochene Voten und Dialoge, sondern um Sprach-„Konserven“ in Form von geschriebenen, sorgfältig arrangierten Texten (oder allenfalls von Tonbandaufnahmen). Um deren Kenntnisnahme müssen sich die Betrachter aktiv bemühen. Bewegungen, Handlungsabläufe indes werden in installativen Inszenierungen aufgrund der Abwesenheit von Schauspielern nicht vollzogen, stattdessen bilden die Arrangements oftmals ein Standbild eines möglichen Handlungsvollzugs oder motivieren hinzutretende Betrachter zum Agieren – es findet hier gewissermaßen eine Verschmelzung von Aktion und Konfrontation, von bühnenhafter Installation und Publikumssphäre statt.

⁴⁸ Holz, Hans Heinz: *Philosophische Theorie der bildenden Künste*. Bd. 1: Der ästhetische Gegenstand. Bielefeld, 1996. S. 92.

⁴⁹ Schedler, Melchior: «Kunst drängt auf die Bühne, Theatralisches macht sich in den Bildenden Künsten bemerkbar», in: *Theater heute*. Heft 9, September 1970. Velber bei Hannover, 1970. S. 32–38. Auf Seite 33 finden sich zwei Abbildungen von Werken Kienholz' (The Wait, While Visions of Sugar Plums...), die Schedler überschrieben hat mit «Das totale Theater des Edward Kienholz»; auf Seite 37 figurieren zwei Abbildungen von Environments George Segals (Alltagssituationen, einsam am Tisch Sitzende, privat und im Restaurant), diese sind betitelt als «Das tote Theater des George Segal».

⁵⁰ Schedler, S. 36.

Inszenierung und Dialog – von der «schöpferischen» Einbindung der Betrachter in eine Mise en scène

Unter dem Titel «Grenzgänge und Tauschhandel» erörtert die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte am Verhältnis von Akteuren und Zuschauern die Verflechtung von Werk und Visavis. Sie legt dar, dass eine Theater-Inszenierung zugleich «eine referentielle und eine performative Funktion» erfülle.⁵¹ Als «referentielle Funktion» beschreibt sie die Darstellung von fiktiven Figuren, Handlungen, Beziehungen, Situationen etc., dies die von Autor, Regisseur und Schauspielern hervorgebrachten Gegebenheiten. Die «performative Funktion» erkennt sie im «Vollzug von Handlungen», sowohl durch die Schauspieler als auch zum Teil durch die Zuschauer, und in der «unmittelbaren Wirkung». Die Ausstrahlung, die Rezeption der gegebenen Referenzen, ist also nicht nur entscheidend durch das Moment der Aufführung, die Qualität der Performance, sondern massgeblich durch die Disposition des Publikums, des einzelnen Betrachters bestimmt. Auf die unmittelbare Wirkung hat das Werk an sich deshalb nur einen mittelbaren, will heissen ‚medialen‘, Einfluss; Mise en scène und Teilhabende befinden sich vielmehr in einem ‚kreativen Dialog‘.

Zusammengefasst heisst das, dass der Fokus einer Mise en scène auf der (Avantgarde-)Bühne oder in der Installation einerseits auf dem Moment formaler wie inhaltlicher Wahrnehmung durch den Betrachter liegt – dies eine traditionelle Rezeption –, andererseits – als Novum – auf der Kommunikation, auf dem Austausch, mit dem rezipierenden Visavis. Eine solche Beziehung zwischen künstlerischer Mise en scène und Publikum lässt sich subsumieren im Begriff der «Theatralität».

«Theatralität» auf der Bühne und in der Installation – oder zur Wechselwirkung von Mise en scène und Rezeption

Der Begriff der «Theatralität» ging hervor aus dem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts virulent geführten Diskurs um Mimesis und Repräsentation auf der Bühne und hat heute grosse Wichtigkeit in den Theaterwissenschaften. Für die Ausprägung der Theatralität eines Bühnengeschehens, sprich für dessen Ausstrahlung und Wirkung auf das Publikum, gelten vier Aspekte als massgeblich: Performance, Inszenierung, Korporalität⁵² und Wahrnehmung durch das teilhabende Gegenüber.⁵³

Das Verhältnis von Zuschauer und Bühne diskutiert etwa der Kunsthistoriker Dagobert Frey 1946 in einer Abhandlung zur Theatertheorie, Teil seiner «Kunstwissenschaftlichen Grundfragen», um Schlüsse zur intratheatralen Kommunikation zu ziehen. Hierzu führt er den Begriff der «Realitätssphäre» [sic!] ein, mit welchem er die verschiedenen Bezugssysteme Bühne, Schauspiel, Zuschauerraum, Lebensrealität der Zuschauer fasst:

«Ob der Beiwohnende sich mehr als Mitspieler oder blosser Zuschauer fühlt, wird eben durch das Verhältnis der beiden Realitätsphären bestimmt, je nachdem sie strenger geschieden oder enger verschmolzen werden, je nachdem der Zuschauer in die <Welt der Bühne> hineingezogen wird oder das Schauspiel in seinen Lebensraum eintritt. [...] Den unmittelbaren Ausdruck findet dieses Realitätsverhältnis in der Gestaltung des Spielfeldes (Bühne) und des Zuschauerraumes hinsichtlich ihrer wechselseitigen Beziehung. Durch ihr räumliches Verhältnis zueinander: Trennung, Durchdringung, Vereinheitlichung, sind nicht nur die Gestaltungsmöglichkeiten des Spieles (Regie) gegeben, sondern durch sie wird auch dem Zuschauer unmittelbar seine Realitätsphäre und damit seine <Rolle> zugewiesen.»⁵⁴

Freys Überlegungen lassen sich, unter Berücksichtigung der Abwesenheit einer gegebenen Bühnenshandlung, auch auf das Verhältnis von Installation und Betrachter übertragen. (Schau-)Spiel entwickelt sich hier erst durch die – wie auch immer geartete – Teilhabe des Hinzutretenden. Ein installatives Kunstwerk kann die Betrachterinnen und Betrachter selbst zu Protagonisten werden

⁵¹ Fischer-Lichte, Erika: «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur», in: Dies.: *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Verschiedene AutorInnen. In der Reihe: UTB für Wissenschaft. Bd. 2010. Tübingen/Basel, 1998. S. 1–20. S. 2 f.

⁵² «Korporalität» ist ein theaterwissenschaftlicher Terminus und meint die Qualität physischer Präsenz auf der Bühne.

⁵³ In diesem Zusammenhang empfiehlt sich vor allem die Lektüre der Publikationen von Erika Fischer-Lichte, die sich auch als Herausgeberin der dreibändigen Buchreihe und Aufsatzsammlung zur «Theatralität» verdient gemacht hat.

⁵⁴ Frey, Dagobert: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Baden bei Wien, 1946. S. 166 f. Zitiert nach: Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart, 2001. Erstausgabe 1991, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe 2000. S. 493–495. S. 495.

lassen, kann diese einladen, sich zu beteiligen und selbst zu einem Handlungs- und Bedeutungsträger zu werden.

Der Philosoph Hans Heinz Holz prägte den Begriff der «gegenständlichen Reflexion» und meint in seiner «Philosophischen Theorie der bildenden Künste»:

«das Dingsein des Kunstwerks ist analog dem Dingsein des Spiegels zu denken, der erst dann Spiegel ist, wenn in ihn das gespiegelte Bild des Bespiegelten eingeht.»⁵⁵

Auf installative Kunst angewandt, bedeutet das: eine Installation wird erst dann zur Installation, wenn der Betrachter eintritt und auf die vorgegebene Situation individuell reagiert, wenn sich eine Wechselwirkung zwischen Werk und Rezipient vollzieht. Solche auf Interaktion ausgerichtete Kunstwerke geben ihren privilegierten gesonderten Raum preis. Sie situieren sich in den gleichen profanen gesellschaftlichen Kontext wie die Betrachter. Dem adressierten Gegenüber wird ein räumliches Setting zur eigenen Erkundung, sprich Aktivierung dargeboten, so dass die Wahrung von Distanz gegenüber den ausgebreiteten Inhalten oft nur durch Verlassen der Installation erreicht werden kann.

Die Handlung wird also vom Rezipienten selbst in die Mise en scène hineingebracht, dieser erweist sich deshalb als unverzichtbarer kreativer Faktor für die Anlage. Gegenwart ist nicht vom Werk repräsentiert, sondern wird im Zusammentreffen mit dem Hinzutretenden produziert; eine Teilnahme ist zwar nicht in jedem Fall unausweichlich vorausgesetzt, aber unmissverständlich als Option kenntlich gemacht. Innerhalb eines festgelegten Bezugssystems ist eine offene Situation geschaffen und zur individuellen Bezugnahme und Handhabe freigegeben.

Als heftigster Kritiker solcher Tendenzen der Disziplinüberlagerungen und des Betrachtereinbezugs monierte Michael Fried 1967 folgerichtig eine «aggressive Aufdringlichkeit der Kunstwerke» und die «besondere Mitwirkung, welche die Arbeiten vom Betrachter verlangten».⁵⁶ Suspekt war ihm der «theatralische Effekt» oder die «theatralische Eigenschaft» insbesondere, weil Betrachtetes und Betrachter nicht mehr je für sich stehen, sondern sich in einer gemeinsamen ‚Bühnenpräsenz‘ teilen. Als ein Befürworter von solcher «Theatralität» kann hingegen der Theatersoziologe Victor Turner beigebracht werden. Seine Reflexionen über die Bedeutung des Theaterspiels im Alltag und über das Einfließen des Alltagslebens in eine Inszenierung münden in die – für die vorliegende Untersuchung zur «Dramaturgie des Todes» interessante – Folgerung, dass sich eine spezifische Bühnenrealität nachdrücklich zu Themen der Gewalt stellen kann:

«Während das Theater einerseits die Distanz eines Spiegels zum Leben wahrt, ist andererseits seine Nähe zum Leben der Grund dafür, dass es die im Hinblick auf Konflikt [...] zum Kommentar oder «Metakommentar» am besten geeignete Form ist.»⁵⁷

Martin Esslin schliesslich betont die Einzigartigkeit in jeden Bühnengeschehens im Gegensatz zur Fernseh-Fiktion und vertritt den Standpunkt:

«das Drama ist die einzige Mitteilungsform der Menschen, die es ermöglicht, einen Vorgang von innen und aus dem Menschlichen her zu sehen, statt nur von aussen, von der Oberfläche her».⁵⁸

⁵⁵ Holz, 1996, S. 90 mit Anm. 29.

⁵⁶ Fried, Michael: «Art and Objecthood», in: *Artforum*. Sonderheft zur amerikanischen Plastik. V, 10, Sommer 1967. Los Angeles, 1967. S. 12–23. Hier zitiert nach: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *KunstTheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Ostfildern-Ruit, 1998. Bd. 2, VIIA, S. 1011ff. S. 1015. Frieds Kritik bezieht sich nicht nur auf figurative Werke und Installationen von Rauschenberg, Oldenburg, Kienholz, Segal u. v. a., sondern auch auf ungegenständliche Werke der Minimalisten, vornehmlich von Robert Morris. Vgl. S. 1016 mit Anm. 4.

⁵⁷ Turner, Victor: «Theaterspielen im Alltagsleben und Alltagsleben im Theater», in: Ders.: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt a. M./New York, 1989. Hier zitiert nach Pfaff, Walter/Keil, Erika/Schläpfer, Beat (Hrsg.): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Verschiedene AutorInnen. Zürich/Berlin, 1996. S. 99–119. S. 103.

⁵⁸ Esslin, Martin: «Fernsehen und die Wirklichkeit», in: *Theater heute*. Heft 9, September 1965. Velber bei Hannover, 1965. S. 2–3. S. 3.

Als wesentlichen ästhetischen Unterschied der beiden Disziplinen sieht Esslin ferner im Umstand, dass die Zuschauenden im Theater stets die Totale sehen und sich ihre eigenen Grossaufnahmen machen können und nicht von einer Kamera-Einstellung in ihrer Beurteilung des Geschehens beeinflusst werden.

Sinnfälligkeit, Stossrichtung und Rezeption – theatralische Kommunikation

Die zu visueller und physischer Rezeption lancierte «Botschaft» in Werken der bildenden und darstellenden Kunst drängen zu einem persönlichen Auffassen und Bewerten durch die adressierte Person. Diese theatralische Kommunikation zwischen Werk und Betrachter wird vom Theaterkritiker Joachim Herz in den 1970er Jahren wie folgt beschrieben:

«Die Vorstellung von jenem <idealen Zuschauer> ist das Klettergerüst, an dem die Dramaturgie turnt und an dem mitzuturnen sie ihre wirklichen Besucher einlädt. Das Theater braucht die vorgestellte Partnerschaft, um überhaupt sich ordnen und entfalten zu können. Der Besucher braucht solch ideales Adressieren, um überhaupt eine Struktur vorzufinden, von der aus er seine eigenen Seitenwege einschlagen kann, ohne dass die Leitlinien der Fabel ihm stets bewusst zu sein braucht.»⁵⁹

Die von Herz genannte «vorgestellte Partnerschaft» zwischen Theater und Zuschauer war schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine von Theaterreformern erhobene Forderung. Wsewolod Myerhold definierte 1907 den Zuschauer als «vierten Schöpfer» neben Autor, Schauspieler und Regisseur:

«Das stilisierte Theater bringt eine Aufführung hervor, die der Zuschauer mittels seiner Phantasie *schöpferisch* vollenden muss, die *Anspielungen*, die von der Bühne gegeben werden, ergänzend.»⁶⁰

Was hier expressis verbis für das Theater vorgebracht wird, gilt gleichermassen für die Installationen der bildenden Kunst. So sei resümiert, dass sich die beiden Disziplinen in vielfacher Hinsicht als verwandt erweisen, weshalb es sinnvoll erscheint, installative Inszenierungen analog zu Bühnenwerken zu betrachten und zu bewerten. Das Fassen von Parallelen hinsichtlich Thematisierungs- und Gestaltungsstrategien, die Analyse des jeweiligen Körpereinsatzes (Schauspieler bzw. antropomorphe Plastik) und die Beschreibung des Verhältnisses zum adressierten Visavis schärfen den Blick auf die gattungsübergreifenden Gemeinsamkeiten.

In Installationen der bildenden Kunst ebenso wie im Avantgarde-Theater⁶¹ geschah in der künstlerischen Aufbereitung brisanter Themen der 1960er und 1970er Jahre eine emotionale Einbindung des

⁵⁹ Joachim Herz: «Inhalte theatralischer Kommunikation»: Referat auf dem Kongress «Raum und Theater», Erstpublikation in: *Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkung zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft*. 8. Weltkongress München 18.–25. 9. 1977. Beiträge zum Kongress. München, 1977. S. 140–147. Neu aufgelegt in: Herz, Joachim/Kobán, Ilse (Hrsg.): *Joachim Herz. Theater – Kunst des erfüllten Augenblicks. Briefe, Vorträge, Notate, Gespräche, Essays*. Berlin, 1989. S. 292–300. S. 299.

⁶⁰ Lazarowicz/Balme: *Texte zur Theorie des Theaters*. Zu Meyerhold: Der Zuschauer als «vierter Schöpfer»: S. 475–477. S. 476 f.

⁶¹ Die ausschliessliche Nennung des Avantgarde-Theaters rührt daher, dass nur dieses es unternahm, sich den für die vorliegende Untersuchung relevanten zeitgenössischen Themen zu stellen.

Im Begriff «Avantgarde-Theater» seien hier folgende für die 1960er Jahre neuartigen und experimentellen Aufführungspraxen gefasst: «Dokumentarisches Theater» (Deutschland, Hauptvertreter: Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Heinar Kipphardt), «Politisches Theater» (gelegentlich auch als Agitprop-Theater bezeichnet; USA, Hauptvertreter: «San Francisco Mime Troupe», «Bread and Puppet Theatre»; USA/Grossbritannien/Frankreich «Radikales Theater»), «Armes Theater» (Polen, Hauptvertreter: Jerzy Grotowski), «Ritual-Theater» oder «Para-Theater» (USA, Hauptvertreter: Richard Schechner/Österreich, Hauptvertreter: Hermann Nitsch), «Regie-Theater» (beispielsweise Judith Malina/Julian Beck mit «Living Theater» USA, Peter Brook mit «Royal Shakespeare Company» GB, Ariane Mnouchkine «Théâtre du Soleil» F, Tadeusz Kantor PL).

Das «Absurde Theater» und das «Existentialistische Theater» (F, Hauptvertreter: Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, Eugène Ionesco) und das «psychologische Realismustheater» (USA, Hauptvertreter: Tennessee Williams, Arthur Miller, Thornton Wilder) sowie die Theater-Innovationen von Friedrich Dürrenmatt («Groteske») und Max Frisch («Parabel») haben ihre Anfänge in den späten 1940er und in den 1950er Jahre und werden sich in den 1960ern nicht explizit mit der aktuellen Zeitgeschichte beschäftigen, sondern generelle gesellschaftliche Verhältnisse beleuchten.

Einen schnellen Zugriff und eine gute Übersicht über die oben erwähnten Theaterformen geben:

- Gronemeyer, Andrea: *Theater*. Köln, 1995;

- Braunbeck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Reinbek bei Hamburg, 1992;

- Braunbeck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. 9. aktualisierte Auflage. Reinbek bei Hamburg, 2001.

Ausführliche und detaillierte Beschreibungen finden sich in:

- Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart, 1991, ergänzte Ausg. 2000;

- Kienzle, Siegfried: *Schauspielführer der Gegenwart*. 6. stark erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart, 1999;

- Schwab, Lothar: *Theaterlexikon*. Frankfurt a. M., 1991.

Visavis, indem die Werke darauf angelegt sind, Empathie zu wecken mit den zur Darstellung gebrachten Schicksalen, etwa mit den anonymen und massenhaften Opfern von Genozid und Krieg. Bildende wie darstellende Kunst reagierten auf die nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie oder auf die ungezählten zivilen Opfer des Vietnamkonflikts mit neuen Formen pointierter Präsentation und mit forscher Anprangerung, denn die tradierten künstlerischen Mittel und Darstellungsstrategien schienen in Anbetracht der Greuel des Holocaust und der sich abzeichnenden Schreckensereignisse in Fernost inadäquat und unzeitgemäß.

Wenn es also galt, der eigenen Betroffenheit und Empörung Ausdruck zu verleihen und diese einem Publikum als Appell zur Bewusstwerdung verschiedener Sachverhalte, ja zur Gewissensbefragung entgegenzuhalten, fanden Theater- wie Kunstschaaffende namentlich in den neuartigen und ungewohnten Variations- und Überblendungsmöglichkeiten von Performance, Happening, Improvisation beziehungsweise Environment geeignete Präsentationsformen für ihr Ansinnen. Solche ‚situativen‘ Werke oszillieren zwischen ‚ausstellen‘ und ‚aufführen‘ von Inhalten. Mittels solcher experimentellen Gestaltungs- und Kommunikationsformen und dem daraus resultierenden gezielten Einbezug von Betrachter und Publikum beeinflussten die Kunst- und Theaterschaaffenden die Reaktion auf ihre Thematisierungen dieser brisanten Geschehnisse und suchten so, die Rezeption in die gewünschte Richtung zu steuern, nämlich Anteilnahme zu wecken und kritische Reflexionen auszulösen.

In den nachfolgenden Darlegungen zur Dramaturgie des Todes – Szenen der Vernichtung in der installativen Kunst werden verschiedene Installationen zu Holocaust und Vietnamkrieg einer vergleichenden Analyse unterzogen. Ausgerichtet ist diese Analyse zum Einen auf die Beschreibung der körperhaften Visualisierung historischer Ereignisse und die Benennung der jeweiligen künstlerischen Strategie zur sinnfälligen Opferthematisierung. Darüber hinaus interessiert die Frage nach den verschiedenen inszenatorischen Kommunikationsarten, da ein Hauptaugenmerk dieser Untersuchung auf dem Wechselspiel zwischen Inszenierung und Rezeption der Installationen liegt. Es sollen die von den Künstlern gewählten Strategien benannt werden, vermittels welchen die szenische Opferthematisierung zur Informationsvermittlung und Beeinflussung der Betrachtenden eingesetzt ist. Ein jedes Werk wird demnach als Einfluss ausübendes ‚Kommunikationsmedium‘ verstanden und dem Visavis, dem ‚Empfänger‘, als ‚Sendung‘ entgegengestellt.

Da sich in den hier vorgebrachten und erläuterten Installationen zu Holocaust und Vietnam die theatralische Qualität, wie im Einzelnen aufzuzeigen sein wird, als Tertium comparationis aufdrängt, scheint eine Analogsetzung zu zeitgleichen Bühnen-Inszenierungen des Avantgarde-Theaters nahe liegend und verspricht aufschlussreiche Erkenntnisse. Dies nicht zuletzt auf Grund des Umstandes, dass die Betrachterresonanz auf Installationen nur sehr selten festgehalten und überliefert ist, wohingegen Publikumsreaktionen auf aussergewöhnliche Theaterereignisse und Bühnenprovokationen oft in Kritiken publiziert sind oder detailliert in Zuschauerzuschriften ihren Niederschlag finden. So bietet es sich an, Quervergleiche der Inszenierungsqualität und des Publikumseinbezugs in Werken der darstellenden und bildenden Kunst vorzunehmen, um hinsichtlich der Rezeption analoge Schlüsse ziehen zu können. Der dergestalt vorgenommene interdisziplinäre Bezug soll dazu beitragen, die Ausstrahlung und Wirkung installativer Kunst auf die Betrachterinnen und Betrachter sowie deren Rezeption genauer zu fassen.

Spezifische Texte und wissenschaftliche Untersuchungen sind:

- Alter, Nora M.: *Vietnam Protest Theater. The Television War on Stage*. Bloomington/Indianapolis, 1996;
- Grädel, Jean: «Der Körper als Werkzeug der Erinnerung», in: Pfaff, Walter/Keil, Erika/ Schläpfer, Beat (Hrsg.): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Publikation anlässlich der Ausstellung «tala, mudra, rasa – der sprechende Körper» im Museum für Gestaltung Zürich, 1996/97. Verschiedene AutorInnen. Zürich/Berlin, 1996. S. 9–36;
- Hantelmann, Dorothea von/Jongbloed, Marjorie: «I promise it's political. Performativität in der Kunst». Ausstellungskatalog hrsg. von Theater der Welt/Museum Ludwig, Köln. Köln, 2002;
- Kienecker, Friedrich: «Theater – Tribunal der Zeit», in: Henrich, Franz (Hrsg.): *Theater als Ärgernis?* Verschiedene Autoren. In der Reihe: Münchener Akademie-Schriften. Bd. 48. München, 1969. S. 11–37;
- Nyssen, Ute (Hrsg. und Verfasserin des Nachwortes): *Radikales Theater. Fernando Arrabal: Garten der Lüste. David Rudkin: Vor der Nacht. Tuli Kupferberg: Ficknam*. D-Efferen, 1969;
- Weiss, Peter: «Notizen zum Dokumentarischen Theater», in: *Theater heute*. Heft 3, März 1968; sowie in: Weiss, Peter: *Rapporte 2*. Frankfurt a. M., 1971. S. 91–104.

In Teil V dieser Arbeit gibt ein lexikalisches Glossar Aufschlüsse über ausgewählte theaterspezifische Begriffe.

Bei den nun folgenden Ausführungen zu einzelnen Installationen und Bühnenwerken werden die im Katalogteil der Arbeit ausgebreiteten Fakten und Zusammenhänge als Kenntnis teilweise vorausgesetzt⁶².

⁶² Eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Installationen sowie deren Zusammenhänge mit geschichtlichen, politischen, kulturellen Faktoren finden sich weiter hinten im Katalog, dem Teil III dieser Untersuchung. In Teil IV sind Materialien zu den beigezogenen Theaterstücken zusammengetragen.

Der «Opferstatus» in Installationen und auf der Bühne

Bei der analytischen Betrachtung der ausgewählten Installationen zur massenhaften Menschenvernichtung im Holocaust und zu den Zehntausenden von Verlusten auf amerikanischer und zum millionenfachen Sterben auf asiatischer Seite während des Vietnam-Konflikts gilt es, die verschiedenen Formgebungen des namenlosen massenhaften Opfers zu unterscheiden, das heisst dessen Konkretisierung, dessen bildliche Darstellung differenziert zu benennen. Hinsichtlich des zu definierenden «Opferstatus» in einem installativen Werk ist also die «Korporalität», um auf einen theaterwissenschaftlichen Terminus zurückzugreifen, festzustellen. Denn die Erfassung und Beschreibung der Qualität physischer Präsenz von Getöteten in den räumlichen Inszenierungen der Installationen bilden die Grundlage für die Definition des Impetus, sprich der vom Künstler lancierten Stossrichtung und Vermittlungsstrategie, kurz der «Dramaturgie» eines jeden Werkes.

Die «referentielle Funktion»⁶³ der verschiedenen Ausdruckformen wird im Folgenden vergleichend beschrieben. Die aus der Analyse gewonnenen Erkenntnisse lassen anschliessend Vermutungen zu hinsichtlich der intendierten wie vollzogenen Rezeption – der «performativen Funktion».

Der Beizug von ausgewählten zeitgleichen Theater-Inszenierungen und von Publikumsreaktionen auf deren demonstrativen oder provokativen Impetus erlaubt in Analogie verallgemeinernde Schlussfolgerungen auf die jeweilige Rezeption der ähnlich gelagerten Installationen. Es sei schliesslich gewagt, die dem Betrachter durch das Werk vom Künstler nahegelegte Rolle und Position zu definieren.

Als Kriterien für eine Parallelsetzung von Werken⁶⁴ der bildenden und darstellenden Kunst werden hier folglich berücksichtigt:

- der «Opferstatus», d. h. die Art der Opferthematisierung, die körperliche Konkretisierung von massenhaft anonymer Getöteter,

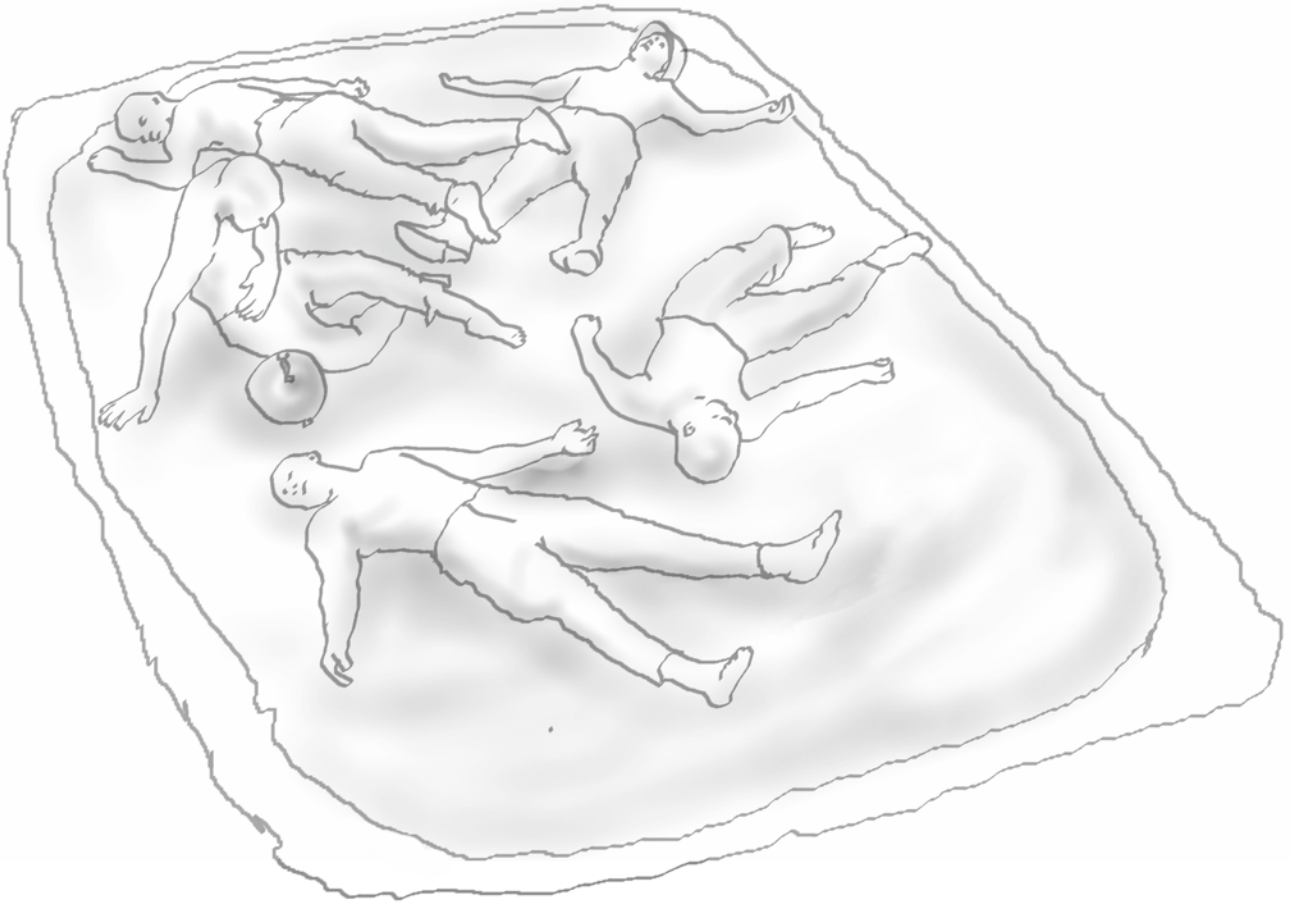
sowie

- ein Übereinstimmen bezüglich des Impetus bei der Inhaltsvermittlung, d. h. eine vergleichbare Intention des Künstlers beziehungsweise des Stückautors und Regisseurs hinsichtlich der in Installation oder Bühnenwerk implizierten thematischen Anliegen.

Die Qualität der ‚physischen Präsenz‘, die gestalterischen Konkretisierungen toter Körper in den Installationen, wird in den nachfolgenden Kapiteln in die Kategorien ‚Verkörperung‘, ‚Versinnbildlichung‘ und ‚Vergegenwärtigung‘ unterschieden, um die Voraussetzung für eine stringente Anbindung an ein ‚Tatsachentheater‘, ein ‚Konfrontationstheater‘ und ein ‚Provokationstheater‘ zu schaffen.

⁶³ Diese Terminologie stammt von Erika Fischer-Lichte und ist weiter oben eingeführt.

⁶⁴ Die Kenntnis der beigezogenen Werke (Installationen wie Theaterstücke) wird im Nachfolgenden vorausgesetzt. Detaillierte monographische Würdigungen derselben finden sich im Katalogteil der vorliegenden Untersuchung.



-
Duane Hanson
War (Vietnam-Piece)
1967

„Verkörperung“ in Analogie zum „Tatsachentheater“

Die hier angeführten Werke von Duane Hanson, George Segal und Jürgen Brodwolf sind einer verallgemeinernden Berichterstattung verpflichtet. Indem die Künstler tatsächlich Geschehenes künstlerisch gesteigert illustrieren, gestalthaft dokumentieren und zur Aufklärung der Betrachter anlegen, agieren sie vermittels ihrer Installation als schonungslose Kündler. Es sei eine Benennung dieser *Mises en scène* als verdichtete ‚Tatsachen-Installationen‘ vorgeschlagen. Durch das besondere künstlerische Darlegen der historischen Faktizität gereichen die Werke zur Aufklärung der adressierten Betrachter. Den Hinzutretenden ergeht die Rolle des ‚Augenzeugen‘. Die von den Werken eingeforderte genaue Beobachtung erwirkt einen rationalen Einbezug der Rezipienten, so dass sich diese als durch die ‚Verkörperungen‘ informierte ‚Sachverständige‘ aus der Inszenierung entfernen können.

Eine vergleichbare Stossrichtung übt das Tatsachentheater der sechziger Jahre, insbesondere dessen Hauptvertreter Peter Weiss. Seine beiden Stücke zum aktuellen politischen und gesellschaftlichen Geschehen, *«Die Ermittlung»* und *«Viet Nam Diskurs»*, lassen keinen Zweifel an ihrer Intention: *Aufklären durch Darlegen*.

Zum Opferstatus in Duane Hansons *«War (Vietnam-Piece)»*, George Segals *«Execution»* sowie *«Holocaust»* und Jürgen Brodwolfs *«Lieberose»*

Duane Hanson und George Segal haben sich gleichzeitig und unabhängig von einander 1967 mit der *Mise en scène* eines möglichen Ereignisses im Vietnam-Konflikt befasst. Hanson schuf *«War (Vietnam Piece)»*, eine Gruppe – wohl aus dem Hinterhalt – niedergeschossener amerikanischer Soldaten, Segal erfand in *«Execution»* eine fragwürdige Vollstreckungsszene.

Die dargestellten Opfer muten in beiden Inszenierungen realitätsnah an, scheinen in wirklichem Geschehen angesiedelt und vermitteln den Eindruck von Authentizität. Die Werke rufen bei einer ersten Begegnung ein sofortiges Erkennen und Einschätzen des Sachverhaltes hervor und vermögen eine instinktive Reaktion auszulösen: Die Unmittelbarkeit der Situation ist dazu angetan zu erschrecken, zu erschüttern und ein spontanes Zurückweichen zu bewirken. Bei einem unerwarteten Zusammentreffen mit diesen Niedergemachten im geschützten Umfeld eines Museums kann ein nicht abgebrühter Besucher vorerst nicht umhin, durch die abrupte Begegnung mit dem gewaltsamen Tod einen Augenblick schockiert innezuhalten. George Segal formulierte es in Bezug auf sein Werk *«Holocaust»* wie folgt:

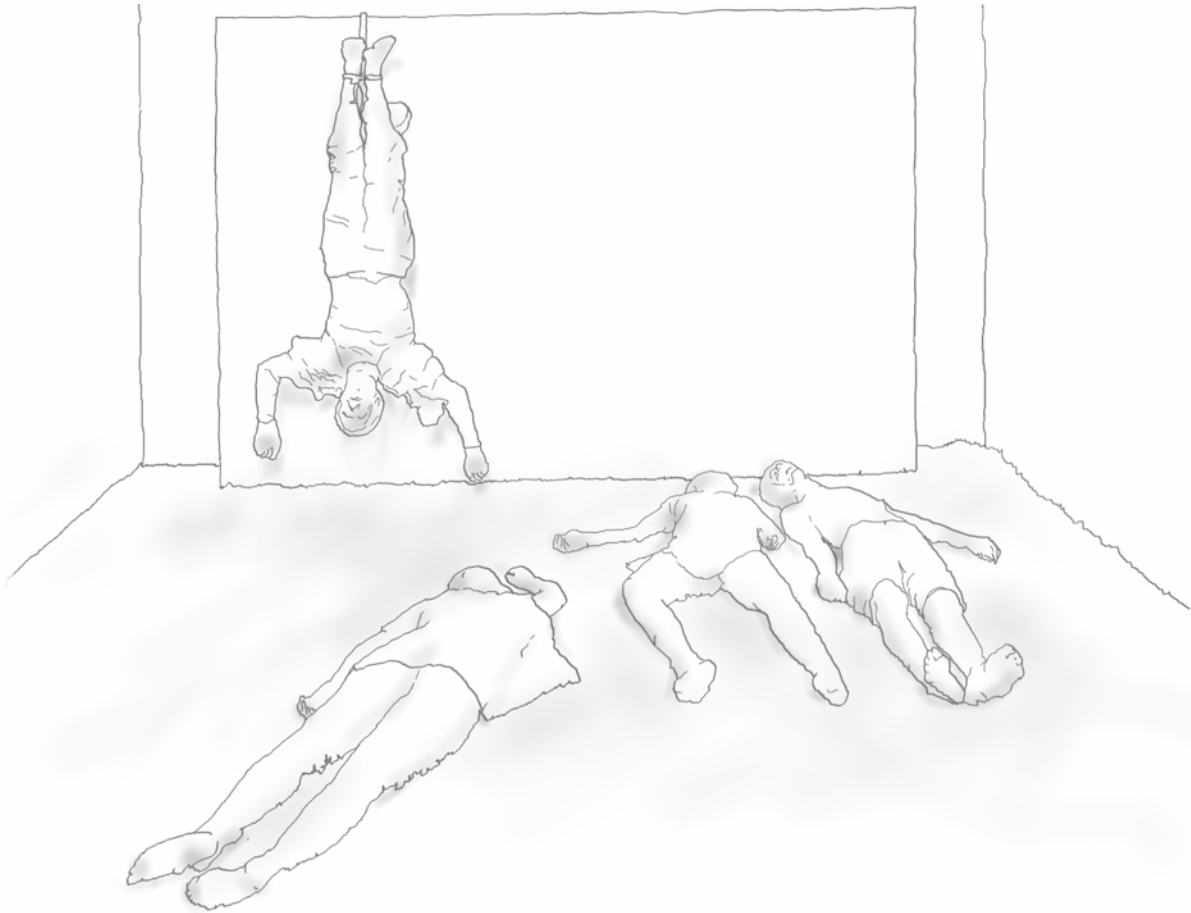
«There is the necessity of the first shock of revulsion; it has to look convincing enough to disturb you when you look at it.»⁶⁵

Solch unvermittelter Erfassung von Gewalt in einem greifbaren und unverschlüsselten Bild lässt die Betrachter vermeintlich Zeugen des Wirklichen werden.

Ein neuerliches Hinzutreten dürfte nicht vom gleichen Effekt begleitet sein, die schnelle Gewöhnung macht einer neugierigen wie nüchternen Betrachtung Platz. Jedes der beiden genannten Werke scheint in seiner Eigenart den Stellenwert einer dokumentarischen Berichterstattung zu haben und bietet sich an zur Ergründung des offensichtlichen Informationsgehalts. Fragen drängen sich auf: Sind es bei Hanson authentische Uniformhosen an den Beinen der GIs, und entstammen die Boots und Helme ebenfalls aus aktuellen Armeebeständen? Welchen Geschossen sind die Soldaten im Dreck zum Opfer gefallen? Wer ist als Täter zu vermuten? Gehen die Toten auf das Konto von Hecken-schützen oder sind sie gar die Verluste eines ‚Friendly Fire‘? Handelt es sich bei den niedergemachten Zivilpersonen in Segals Inszenierung um Opfer eines Standgerichts, wer waren die Vollstrecker? Ist die Rechtstaatlichkeit gewahrt worden oder war die Tötung ein Akt reiner Willkür? – Allein schon das Stellen solcher Fragen und das Spekulieren über mögliche Antworten lässt den Betrachter, den Augenzeugen, die Warte eines ‚Sachverständigen‘ einnehmen.

Bei allen aus der eingehenden Beschreibung dieser illustrativen Werke gewonnenen Sachkenntnissen ist es jedoch geboten, in Bezug auf vermeintliche Abbildlichkeit der Realität skeptisch zu bleiben. So sinniert Susan Sontag in ihrem wegweisenden Buch zur Photographie über den trügerischen Wirklichkeitsgehalt von Ablichtungen:

⁶⁵ Segal in einem Vortrag am Israel Museum, Jerusalem, vom 23. Juni 1983, zitiert nach: Amishai-Maisels, Ziva: *Depiction & Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*. Oxford/New York/Seoul/Tokyo, 1993. S. 90 mit Anm. 332.



-
George Segal
Execution
1967

«Bilder lähmen. Bilder betäuben. Ein Ereignis das wir durch Fotografien kennen, erlangt für uns zweifellos mehr Realität, als wenn wir diese Bilder nie gesehen hätten – man denke nur an Vietnam. [...] Aber je öfter man mit solchen Bildern konfrontiert wird, desto weniger real erscheint das betreffende Ereignis.»⁶⁶

Diesem von Sontag beschriebenen Phänomen scheinen beide Künstler Rechnung zu tragen, denn wenngleich die eingebrachten menschlichen Körper beidenorts von Modell-Abformungen herrühren und deshalb eine grosse Nähe zur Realität aufweisen, zeigen die Werke deutlich die Handschrift eines jeden Künstlers; die Bedeutung der jeweiligen künstlerischen Gestaltung für die Inszenierungen ist bei genauerer Betrachtung unverkennbar: Duane Hanson knüpfte bei der Choreographie der in «War (Vietnam-Piece)» in Szene gesetzten Niedergestreckten ein beziehungsreiches Netz von zitierten oder evokativen Posen und erreicht in der gezielten Entindividualisierung der Dargestellten – ihre Gesichter sind verwischt und ohne charakterisierende Merkmale – eine Generalisierung des Opferthemas. George Segal seinerseits verfuhr sowohl in «Execution» wie auch in «Holocaust» in seiner gewohnten Weise, indem er seine Figuren durch das Weissbelassen aus der ‚Normalität‘ isolierte:

«Wenn etwas ganz weiss ist, mit wenig Ablenkung durch Detail, wenn weder Augenbrauen, noch Hautfarbe oder Hautporen zu sehen sind, kann ich ihr Augenmerk [das der Betrachtenden] auf die Haltung beziehungsweise Gemütsverfassung lenken. Das ist der Grund, warum ich sie weiss liebe. Ausserdem gefällt mir die Entfremdung, die Weiss diesen Figuren gibt.»⁶⁷

Segal schuf in beiden Installationen eine ähnliche szenische Gegenwärtigkeit, beeindruckt die Hinzutretenden durch Lebensnähe und durch überhöhende Verfremdung des Arrangements. Gespenstisch bieten sich die Exekutierten vor der schwarzen Wand zur Betrachtung, die aufgehäuften Opfer im Konzentrationslager sind in ihrem Weiss-Sein gar ästhetisch forciert. Von historischen Bild-Zeugnissen der in Konzentrationslagern zu Grunde gerichteter Menschen weicht Segals Inszenierung ab, zeigt eine aus zeitgeschichtlichem wie örtlichem Kontext entrückte Interpretation verbürgter Tatsachen und belässt den Getöteten ihre physische Integrität. Die so vorgestellten Opfer begegnen den Betrachtenden – dank ihrer verallgemeinerten Erscheinung – potentiell als ihresgleichen, obgleich auch hier einige Körperhaltungen Bezug auf bedeutende Vorbilder in der Kunst nehmen.

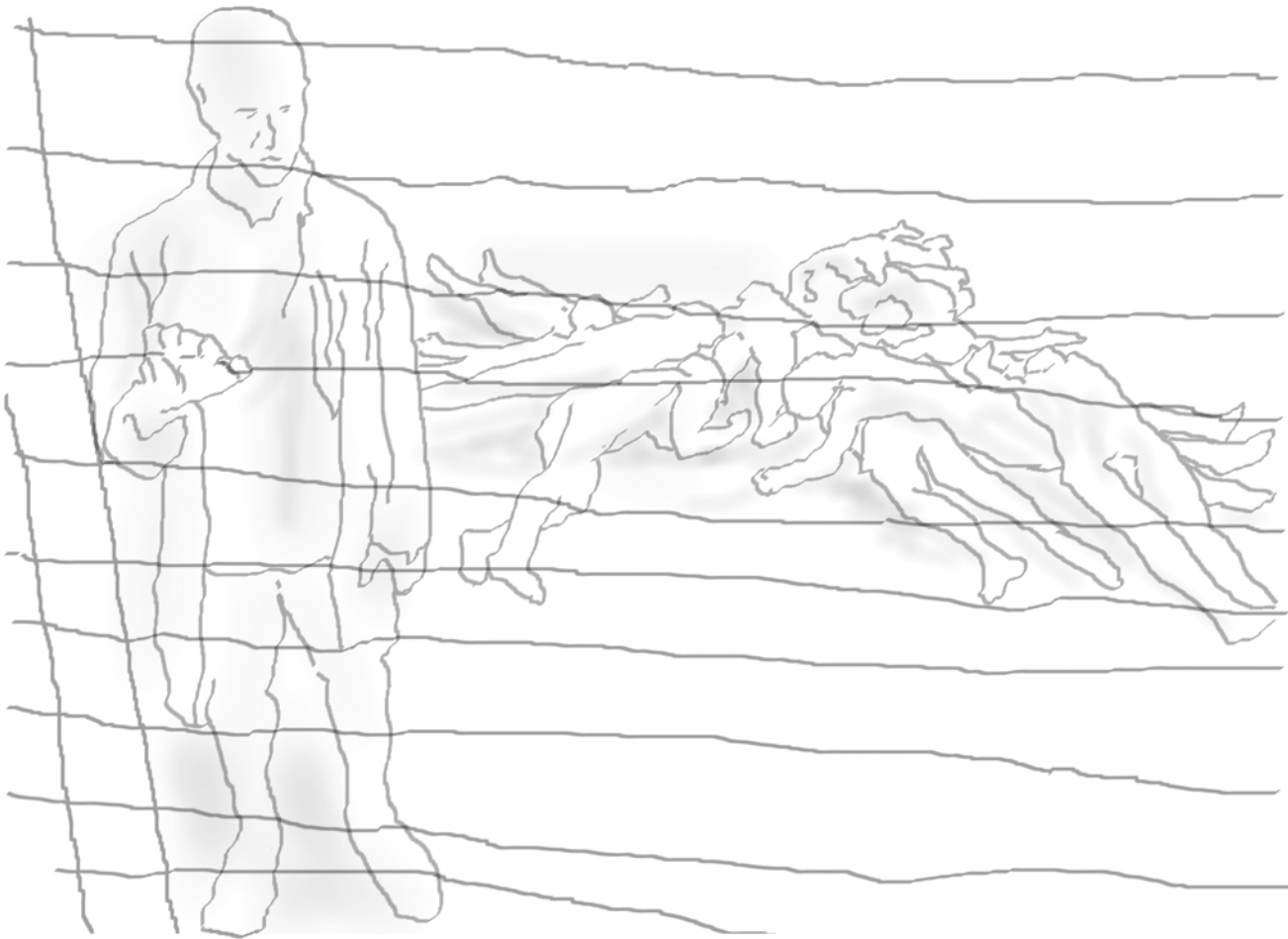
Hanson wie Segal schufen in der wirklichkeitsnahen Formgebung ein Bezugssystem, welches den Betrachtenden spontan erlaubt, sowohl den historischen Sachverhalt der Szenen zu erfassen als sie auch gleichzeitig im kulturellen und historischen Erbe zu verankern, an bekanntes Bildgut zu koppeln. Die Werke erweisen sich als Verkörperungen eines potentiellen Geschehens, sie sind exemplarische Visualisierungen von Realität unter Einbezug reproduzierter Physis von Menschen und dienen mit der Illustration eines etwaigen realen Ereignisses der Veranschaulichung wie Aufklärung. Sie dokumentieren spezifische Sachverhalte, erlangen mittels Stilisierung, bis hin zu Schematisierung, den Status eines Modells. Hans Heinz Holz spricht von «Gestalthaftigkeit» eines Kunstwerkes, wenn dieses eine Erscheinung abbildet und gleichzeitig das Wesen in der Abbildung aufscheint – ein solches Kunstwerk sei «zugleich Erscheinung und Abstraktion von der Erscheinung».⁶⁸ Nicht also die Reproduktion von Wirklichkeit, sondern deren Reflexion macht das Wesen realistischer Kunst aus. Holz redet in seiner philosophischen Theorie der bildenden Künste dem Verfremden das Wort, denn es zeige einen Erfahrungsgegenstand in einem neuen Licht und gebe Möglichkeiten der Auffassung frei, die in der vertrauten Erscheinung verdeckt seien.⁶⁹ Solchen Überlegungen Folge leistend, kann gesagt werden, dass Hansons und Segals Auseinandersetzung mit geschichtlichen Ereignissen dank der ihnen eigenen modifizierten Abbildung von Wirklichkeit zur «Gestalthaftigkeit» intensiviert sind.

⁶⁶ Sontag, Susan: *Über Fotografie*. München/Wien, 1978. Amerikanisches Original: New York, 1977. S. 25.

⁶⁷ Catoir, Barbara: «Interview mit George Segal», in: *Kunstwerk*, 3, XXIV, S. 3–4. Zitiert aus: Kerber, Bernhard: «Skulptur und Farbe», in: *Kunstforum International*. Bd. 60, Nr. 4, April 1983. Köln, 1983. S. 25–104. S. 84.

⁶⁸ Holz, Bd. 1, S. 92. «Der Anspruch des Kunstwerks ist es, Nachahmung des Wirklichen in einer Gestalt zu sein, die dessen Wesen durch seine Erscheinung hindurch ansichtig macht. Damit aber unterscheidet sich Kunst grundsätzlich von jeder blossen (zum Beispiel quasi photographischen Reproduktion der Wirklichkeit: nicht das Abgebildete macht das Kunstwerk aus, sondern die Abbildung, die Art und Weise der Wiedergabe des Abgebildeten. Doch ist diese Abbildung auch nicht rein begrifflich, wie die wissenschaftliche Beschreibung oder gar die mathematische Formel; sondern eben gestalthaft, so dass sie zwar die Erscheinung abbildet, aber das Wesen darin aufscheinen lässt. Wie das geschehen könne – wie also das Kunstwerk zugleich Erscheinung und Abstraktion von der Erscheinung sei, [...] das sind die zentralen Probleme einer ästhetischen Abbild-Theorie, die sich am klassischen Begriff der Mimesis orientiert.»

⁶⁹ Holz, Bd. 1, S. 41 f. Holz sieht in jeder modifizierenden Abbildung von Wirklichkeit eine Verfremdung.



-
George Segal
Holocaust
1982/84

Gerade die künstlerischen Modifikationen in der Toten-Wiedergabe verstärken die Begreifbarkeit des Vorgeführten. Indem Hanson in «War (Vietnam-Piece)» auf Individualisierung verzichtet, indem Segal mittels des homogenisierenden Weiss' die Szene in «Execution» verallgemeinert, indem derselbe seine «Holocaust»-Opfer als vormalig gesunde und vitale Menschen und nicht als vom Tode schon gezeichnete Gerippe zeigt, entsteht für die Betrachterinnen und Betrachter in der Begegnung mit diesen im Kunstwerk enthistorisierten Getöteten eine Potentialität der Selbstbetroffenheit. Von der historischen Verbindlichkeit, ja Ausschliesslichkeit entkoppelt, wie sich die Inszenierungen präsentieren, legen sie beim Betrachten den Gedanken nahe, dass jeden, der Willkür des Lebens ausgeliefert, ex aequo ein solches Schicksal ereilen könnte. Wären die dargestellten Gewaltopfer in eine offensichtliche geographische oder historische Distanz gerückt, vermöchten sie nicht in solchem Masse Beklommenheit und Betroffensein zu provozieren.⁷⁰ Die befremdliche Verquickung von faktengestützter Dokumentation und faktenlosgelöster Möglichkeitsprojektion in den Mises en scène von Hanson und Segal kann folglich als ein Charakteristikum der Verkörperungs-Installationen genannt werden.

Eine etwas andere Form des Betrachter-Einbezugs nimmt Jürgen Brodwolf in seinem Werk «Lieberose» vor. In einem kargen engen Raum steht ein hochbeiniger kalter Eisentisch, darauf aufgetürmte Mumienkörper von einer befremdlichen Materialität, versehen mit siebenstelligen Nummern. Wächsern und staubgrau liegen die anthropomorphen Gaze-Kokons da – ohne Ausgestaltung einer ersichtlichen Individualität. Im Tod, so scheint es, sind alle gleich, dem Zerfallsprozess und dem Vergessen preisgegeben. Die ärmliche menschenfeindliche Ausstattung der Szenerie dürfte bei den meisten Betrachtenden den Eindruck verstärken, sich einem verlassenen Opferaltar genähert oder in einen verwaisten Obduktionsraum begeben zu haben.

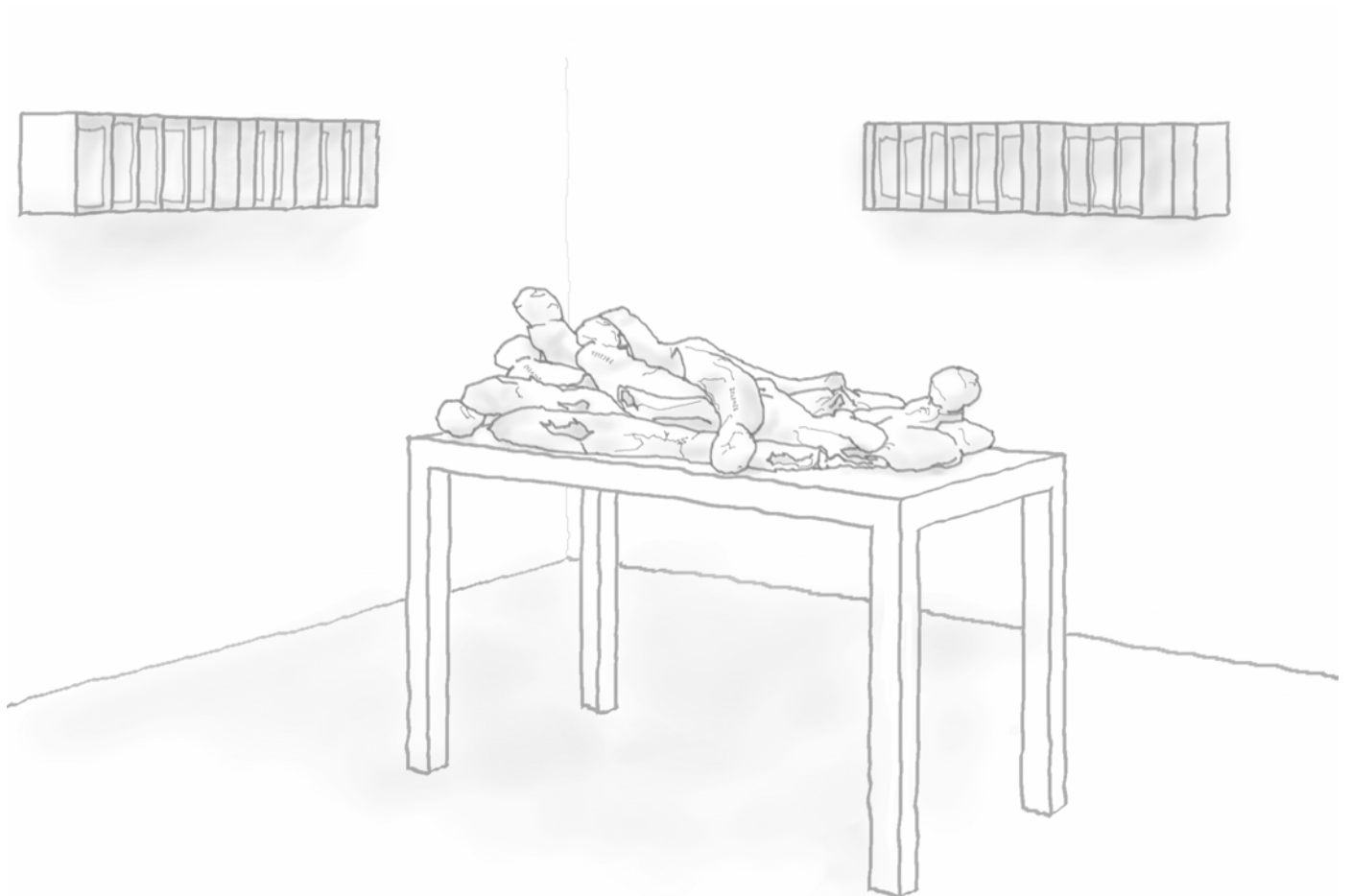
Veranschaulichung und Reflexion erreicht Brodwolf durch Ergänzung der morbid verkörperten Opfer mit lehrreichen Dokumenten. Das Sterben der ‚aufgetischten‘ Leichen wird in den beigefügten, teils kommentierten, geographischen Kartenblättern nachvollziehbar gemacht. Historisches Wissen ist in den brodwolfschen Speicherkästen systematisch archiviert und den Hinzutretenden zur Weiterbildung angetragen. Das Behändigen der wachsgetränkten, in Glasrahmen eingelassenen Illustrationstafeln ist für das Zuordnen der numerierten Mumiengeschöpfe in einen geschichtlichen Zusammenhang unabdingbar. Das Werk vermag – Kooperation der Adressierten vorausgesetzt – zu belehren, der rationale Zugang verhilft zu einer Distanz zum kompilierten Grauen und lässt die Betrachter zu Sachkundigen mit detailliertem Fachwissen werden.

‚Verkörperung‘ im ‚Tatsachentheater‘ in Analogie zu ‚Tatsachen-Installationen‘ – Aufklären durch Darlegen

Peter Weiss hatte für das Verfassen von «Die Ermittlung» seine handschriftlichen Notizen, seine Gedächtnis-Protokolle der in Frankfurt stattfindenden Auschwitz-Prozesse, ausgewertet. Das Zusammenführen verschiedener Facetten des vor dem Gericht bezeugten Geschehens ist von der Auswahl des Autors geprägt, seine persönliche und politische Perspektive gewichtet die vorgetragenen Aussagen der Zeugen und Angeklagten. Indem Weiss den Originalton auf der Bühne gebündelt nachzeichnet und eine ästhetische Umsetzung des Prozesses vornimmt, wandelt er die szenische Handlung zu einer Art Oratorium, einer Totenmesse für Millionen Gequälter und Ermordeter. Der vor Gericht gebrachten Täterschaft, den zur Verantwortung gezogenen Angeklagten, belässt Weiss zwar ihre Namen und somit die historische Verbindlichkeit. Die von ihm vorgenommene Entpersönlichung der zahllosen Zeugen indes, die Exemplarität der von ihm thematisierten Ungeheuerlichkeiten im Konzentrations- und Vernichtungslager führt zu einer vergleichbaren entindividualisierten Verkörperung der Opfer wie in den genannten Beispielen der bildenden Kunst. Die namenlosen Zeugen, Überlebende des Vernichtungslagers, schildern nicht nur ihr eigenes Schicksal, sondern sie sprechen auch stellvertretend für all die brutal getöteten und eliminierten Menschen. Sie sind in sprachlicher, gestischer Hinsicht und in ihrem Aussehen stilisierte ‚Verkörperungen‘ und weisen über sich selbst hinaus auf allgemeine Tatbestände, auf umfassende historische Faktizität.

In seinen «Notizen zum dokumentarischen Theater» von 1968 führt Peter Weiss einen ähnlichen Gedankengang aus wie Hans Heinz Holz bezüglich der von ihm definierten «Gestalthaftigkeit» eines Kunstwerkes:

⁷⁰ Es sei hier beispielsweise an die Darstellungen eines Jacques Callot, Francisco Goya oder Otto Dix gedacht.



-
Jürgen Brodwolf
Lieberose
1990

«8

Die Stärke des dokumentarischen Theaters liegt darin, dass es aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge, zusammenzustellen vermag. Es befindet sich nicht im Zentrum des Ereignisses, sondern nimmt die Stellung des Beobachtenden und Analysierenden ein. Mit seiner Schnittechnik hebt es deutlich Einzelheiten aus dem chaotischen Material der äusseren Realität hervor. [...] Was bei der offenen Improvisation, beim politisch gefärbten Happening, zur diffusen Spannung, zur emotionalen Anteilnahme und zur Illusion eines Engagements am Zeitgeschehen führt, wird im dokumentarischen Theater aufmerksam, bewusst und reflektierend behandelt.

9

Das dokumentarische Theater legt Fakten zur Begutachtung vor. [...] Nicht individuelle Konflikte werden dargestellt, sondern sozial-ökonomisch bedingte Verhaltensweisen. Das dokumentarische Theater, dem es, im Gegensatz zur schnell verbrauchten äusseren Konstellation, um das Beispielhafte geht, arbeitet nicht mit Bühnencharakteren und Milieuzzeichnungen, sondern mit Gruppen, Kraftfeldern, Tendenzen.»⁷¹

Das Stück strebt so eine Überbrückung der Kluft zwischen den damals Getöteten und den diesen Massenmord nun zur Kenntnis Nehmenden an, sucht durch die ausführliche Berichterstattung von ausgewählten Einzelereignissen das Publikum zur Einsicht in die kaum fassliche Tragweite der Geschehnisse zu führen. Die Austauschbarkeit der Opfer, die Irrationalität ihrer Tötung zeichnet sich in der Gegenwart der Betrachtenden ab, ist über den historischen Tatbestand von a-historischer Aktualität in Bezug auf menschliches Versagen und ethische Korruptierbarkeit. Die Zuschauer werden zu Zeugen der Ermittlungen gegen nationalsozialistische Verbrechen und gleichzeitig drängt sich beim Erfahren der schockierenden Details und der unabsehbaren Verflechtungen die kritische Frage nach der eigenen Teilhabe an den Ereignissen auf. Erschrecken und Ernüchterung beim Publikum ob des Menschenunmöglichen liegen in der Absicht des Autors und Regisseurs.

Zur intendierten und vollzogenen Rezeption der ausgebreiteten Tatsachen am Beispiel von Peter Weiss' «Die Ermittlung»

In seiner Untersuchung «Widerstand und Mitschuld. Zum deutschen Drama von Brecht bis Weiss» macht Heinz Geiger geltend, dass gerade durch die spezifische Struktur der «Ermittlung» «die Frage nach der allgemeinen Mitschuld an den ermittelten Verbrechen» aufgeworfen und ein «Bewusstseins-Prozess bei den Zuschauern» provoziert werde.⁷²

Erasmus Schöfer stellt die zu erwartende Erschütterung des Publikums in seiner Reflexion über die Frage, ob «Auschwitz auf dem Theater?» zu bejahen oder verwerfen sei, einige Tage vor der Uraufführung des Stückes in der *Stuttgarter Zeitung* zur Diskussion:

«Fakten also, Fakten von unerbittlicher Wucht und grausamer Nacktheit, sollen dem Zuschauer von der Bühne durch Schauspieler entgegengebracht werden, um ihm die Vergangenheit der Nation vor die Sinne zu führen und dadurch sein Gewissen zu erschüttern, seine Einsicht wachzurufen. Dieser Zuschauer, der, womöglich unvorbereitet, Unterhaltung suchend, eine Aufführung der *Ermittlung* sieht, wird durch die Anklage der grausamen Fakten unter Druck gesetzt, seine Freiheit zur Distanzierung vom Dargebotenen wird vergewaltigt, weil zum einen er sich nicht sagen darf, dass auf der Bühne ein Spiel, die poetische Fiktion eines Dichters abläuft, zum andern, weil er in der Pflicht seines moralisch erregten Gewissens sich nicht kritisch gegenüber dem Gesagten und der Form seiner Darbietung äussern darf. In der simplen Wahrheit der gebotenen Fakten wäre also ein ästhetisches Alibi für jede denkbare Verfälschung und Schlamperei durch Autor und Theater gegeben. [...]

Viel eher hat der Eingriff des Dichters die Absicht, die von Banalität durchsetzte Wirklichkeit so zu raffen und zu verdichten, dass aus dem zufälligen realen Anlass das Exempel, die Summe der Erfahrung wird. Nicht eine polyvalente, der Beliebigkeit offene Fiktion wird erstrebt, sondern eine verstärkte, intensivere Wirklichkeit, die enthüllt und verpflichtet. Das Ziel der Aristotelischen wie

⁷¹ Weiss, Peter: «Notizen zum dokumentarischen Theater», in: *Theater Heute*. Heft 3, März 1968. Velber bei Hannover, 1968; sowie in: Weiss, Peter: *Rapporte 2*. Frankfurt a. M., 1971. S. 91–104, S. 97/98f.; sowie in: Arnold, Heinz Ludwig/Buck, Theo [Hrsg.]: *Positionen des Dramas. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur*. München, 1977. S. 226–235.

⁷² Geiger, Heinz: *Widerstand und Mitschuld. Zum deutschen Drama von Brecht bis Weiss*. Düsseldorf, 1973. S. 148.

der Brechtschen [sic!] Dramatik ist es, den Zuschauer durch hervorgerufene Erschütterung und Reflexion zu überzeugen, auf jeden Fall ihn zu verändern und zum Handeln zu veranlassen. [...]»⁷³

Ob sich diese Annahmen Schöfers hinsichtlich Reflexion, ja Veränderung der Zuschauer bewahrheiten, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Jedoch ist in diesem Zusammenhang das in Medienberichten⁷⁴ überlieferte Publikumsverhalten bei der Uraufführung der «Ermittlung» aufschlussreich. So berichtet Eo Plunien aus Essen:

«Die Aufführung, die, auf eine Dauer von zweieinhalb Stunden gekürzt, ohne Pause gespielt wurde, fand in Essen starke Anteilnahme und lautlose Aufmerksamkeit (selbst die obligaten Huster verhielten sich still). Schweigend, ohne Beifall, verliessen die Zuschauer – etwa zur Hälfte Jugendliche – das Theater; und auch in den Gängen und Vorräumen blieb es lange Zeit bemerkenswert still; der Eindruck war ohne Zweifel stark und nachhaltig.»⁷⁵

Von einer ähnlichen Betroffenheit des Publikums ist bei Dieter Hildebrandt in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zu lesen:

«Kein Beifall zum Schluss. Bedrückte Stille im Zuschauerraum. Man steht schweigend auf, verharret einige Sekunden vor dem Vorhang, der sich nicht mehr öffnet, keine Schauspieler hervorlässt zur Applaudierung. Dann geht man hinaus, vorsichtiger als sonst nach Theaterabenden, Tuchföhlung scheuend, auch den Blick hinüber zu Bekannten oder gar das Garderobengedränge.»⁷⁶

Von der Kölner Inszenierung wird rapportiert:

«Stumm, ohne Beifall und ohne Missfallensäusserung nahm das Publikum in den Kölner Kammerspielen das Oratorium *Die Ermittlung* von Peter Weiss auf.»⁷⁷

Und im Münchner Werkraumtheater hätte das Publikum die Aufführung stumm und offensichtlich stark berührt verlassen.⁷⁸

Die im Tatsachentheater potenzierte⁷⁹ und ausschnittshaften Spiegelung historischer Vorgänge führt zu einer konzentrierten Einsicht in dokumentierte Geschichte und fordert auf zu differenzierter Reflexion der genauen Sachverhalte. Dieter Hildebrandt sinnierte in seiner Rezension der Berliner «Ermittlungen» über die Kraft einer solchen Aufführung, die Botschaft und die Wirkung auf das Publikum:

«Dies ist Theater in einem besonderen Sinn. [...] Es wäre zu definieren als Podium für eine Rekonstruktion von Historie, nachdem diese alle menschliche Kontur verloren zu haben scheint. Es ist die Rückführung von Wahnwitz in überschaubare Dimension. Es ist ein Ort des Überfalls auf Leute, die es immer «nicht gewesen sind» und die nun gezwungen werden, sich selbst zu sein. Kein Fernsehen, kein noch so realistischer Film, kein Hörspiel, keine Lesung ersetzen dieses Theater:

⁷³ Schöfer, Erasmus: «Auschwitz auf dem Theater?», in: *Stuttgarter Zeitung*. 9. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Christoph: *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die «Ermittlung» im Kalten Krieg*. 2 Bände. St. Ingbert, 2000. Bd. 2, S. 300–303. S. 300f. Im Weiteren zitiert als: Weiß, Bd. 2.

⁷⁴ Die im Folgenden berücksichtigten Presse-Stimmen sind der umfangreichen und sorgfältig edierten Habilitationsschrift von Christoph Weiß entnommen. In einem umfassenden Sammelband gibt er eine Textauswahl von rund 1500 Artikeln wieder, die 1965, also im Erscheinungs- und Uraufführungsjahr der «Ermittlung», verfasst wurden. Es handelt sich um Artikel wie auch um Rundfunkbeiträge, die in West- oder Ostdeutschland zur Publikation und Ausstrahlung kamen. Weiß, Bd. 2.

⁷⁵ Eo Plunien zur Aufführung in Essen, Bühnen der Stadt, Regie Erich Schumacher: «Kein Stück für das Repertoire», in: «Oratorium über Auschwitz. Ring-Uraufführung der *Ermittlung* von Peter Weiss in Berlin, Essen, Köln und München» [4 Kritiken], in: *Die Welt* (Hamburg). 21. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 405.

⁷⁶ Hildebrandt, Dieter: «Ohne Applaus. Piscators Inszenierung der *Ermittlung*», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 21. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 424.

⁷⁷ Vormweg, Heinrich: «Abstumpfende Aufzählung», in: «Oratorium über Auschwitz. Ring-Uraufführung der *Ermittlung* von Peter Weiss in Berlin, Essen, Köln und München» [4 Kritiken], in: *Die Welt* (Hamburg). 21. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 406.

⁷⁸ Pfeiffer-Belli, Erich: «Irritiertes Publikum», in: «Oratorium über Auschwitz. Ring-Uraufführung der *Ermittlung* von Peter Weiss in Berlin, Essen, Köln und München» [4 Kritiken], in: *Die Welt* (Hamburg). 21. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 407.

⁷⁹ Sven Hanuschek nennt in Bezug auf die dramatische Form und die Notwendigkeit der Konkretisierung des Quellenmaterials das «Klischee» ein wichtiges Arbeitsmittel des dokumentarischen Theaters: «Da historische Realität stark komprimiert dargestellt werden muss – ungleich dichter als beim Historiographen – ist es unumgänglich, dem Zuschauer die Aufnahme zu erleichtern, indem sein Blick gelenkt wird.» Hanuschek, Sven: «Ich nenne das Wahrheitsfindung». *Heinar Kipphardts Dramen und ein Konzept des Dokumentartheaters als Historiographie*. Bielefeld, 1993. S. 66.

Indem es die Entfremdungen der technischen Apparatur vermissen lässt, zerstört es die andere Entfremdung, nämlich jenen Anschein, dass kein Zusammenhang bestehe zwischen Machtapparat und Individuum, zwischen Gaskammern und Subalternität, zwischen organisiertem Terror und ziviler Geselligkeit. Der Schauspieler hat hier nicht die Funktion des Mimen, nicht die des Darstellers. Er steht sozusagen nur in Lebensgrösse für die historische Gestalt ein, seine Reaktionen sind nicht künstlerische (oder sollten es nicht sein), sondern quasi authentische mit der Auskunft: In dieser oder jener Situation wären das mögliche, glaubhafte, denkbare Verhaltensweisen. Wiederholbare.»⁸⁰

Von einem solchermassen von der Faktizität ‚überfallenen‘, aufgeklärten, nunmehr sachkundigen Zeitgenossen erwartet Peter Weiss künftig Vernunft und Prinzipientreue. Klaus Harro Hilzinger fasst in seiner Untersuchung zur Dramaturgie des dokumentarischen Theaters diese Stossrichtung allgemein zusammen:

«Im künstlerischen Formprinzip ist damit die wichtigste Erkenntnisfunktion des dokumentarischen Theaters bereits angelegt: das Faktische der Vergangenheit als Herausforderung an die Gegenwart aufzubewahren.»⁸¹

Ein Leitprinzip des Dokumentartheaters sei, so Klaus Bohnen unter Verwendung des Begriffsinstrumentariums von Jürgen Habermas, «Konkretion», das heisst, Dokumentar- oder Tatsachentheater bringt einen Beurteilungsmassstab zur Anwendung, der Ereignisse – vergangene oder gegenwärtig sich vollziehende – zu geschichtlichen macht: «Verbindlichkeit im Umgang mit Geschichte fordert Konkretion.»⁸² Aus solcher Konkretisierung auf der Bühne kann die Information und Botschaft an das Publikum erfolgen.

Sven Hanuschek, ein weiterer Kenner der Charakteristika des Dokumentartheaters, benennt als deutlichsten Unterschied desselben zur Historiographie,

«dass dem Dramatiker am Eingriff in die zeitgenössische politische Diskussion gelegen ist. Er will grundlegende moralische und politische Fragen seiner Zeit behandeln; alle Autoren dieses Theaters verstehen bzw. verstanden sich als politische, die bestimmte Meinungen unters Volk bringen wollen oder doch dieses [das Volk] auf den Weg dahin.»⁸³

Das aufklärerische Ansinnen des auf der Bühne in Szene gesetzten Tatsachen-Berichts ist untrennbar mit einem politischen gekoppelt, politisch im Sinne eines Einflusses auf den gesellschaftlichen Werdegang. Das vorgeführte historische Geschehen soll die allgemeine Einsicht bestärken, dass es keinesfalls zu einer Wiederholung desselben kommen darf.

Der Theaterkritiker Urban Stenström im *Svenska Dagbladen* kam bei seiner Besprechung der Stockholmer Inszenierung von «Die Ermittlung» in einer persönlichen Einschätzung zum Schluss:

«Wie ich das Schauspiel auffasse, ist es nicht darauf aus, Hass hervorzurufen, sondern Wachsamkeit. Was in Auschwitz geschah, kann überall und jederzeit geschehen. [...] Darum ist es notwendig zu warnen. Es sind nicht nur die Deutschen, die da gewarnt werden sollen. Die Warnung ist universell.»⁸⁴

Ivan Nagel, Chefdramaturg am Werkraumtheater in München liess am Vorabend der Premiere zu Peter Weiss' «Die Ermittlung» verlauten:

⁸⁰ Hildebrandt, zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 425.

⁸¹ Hilzinger, Klaus Harro: *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*. Tübingen, 1976. Zu Weiss insbesondere S. 51–61 sowie S. 89–110. S. 57.

⁸² Bohnen, Klaus: *Agitation als ästhetische Integration*. S. 63. Zitiert nach Hilzinger, S. 146 mit Anm. 16.

⁸³ Hanuschek, S. 74.

⁸⁴ Urban Stenström in *Svenska Dagbladet*, zitiert von Michael Salzer in *Die Welt* vom 15. Februar 1966. Hier nach: Weinreich, Gerd: *Peter Weiss. Die Ermittlung*. Frankfurt a. M., 1983. S. 57. Stenström würdigte in seiner Kritik die respektvolle Zurückhaltung, mit welcher Autor und Regisseur Ingmar Bergman sich dem schwierigen Thema annäherten, und betonte, wie eindringlich sie es dem Publikum zur Kenntnisnahme und Reflexion vorgelegt hätten: «Wenn schon Peter Weiss seinem Material gegenüber strenge Distanz bewahrt hat, so hat Bergman sie womöglich noch erweitert. Weiss legt einen weiten Abstand zwischen Auschwitz als Phänomen und seine eigenen Gefühle gegenüber diesem Phänomen. Damit hilft er auch dem Zuschauer, den Abstand zu gewinnen, ohne den das Stück unerträglich wäre. Wenn er auch die Namen der Industriekonzerne, die Sklavenarbeiter bis zum Tode ausgenutzt hatten, angibt, ist sein Verhältnis zum Material weder erbittert noch gehässig. [...] Er registriert nur die Strenge und trockene Dokumentation.»

«Das Theater ist auch ein publizistisches Organ, das sich an die Öffentlichkeit wendet und mitteilt, und da es nicht eine reine Kunst-, sondern auch eine publizistische Anstalt ist, müssen solche Dinge zur Sprache gebracht werden – und seien sie noch so entsetzlich.»⁸⁵

Die Überlegung jener, die «Die Ermittlung» nicht auf der Bühne sehen wollten, weil auf solche Weise womöglich der unselige Versuch gemacht würde, auf dem Theater Ersatzentscheidungen herbeizuführen, während man sich um eine wirkliche Sinnesänderung drückte, diese Überlegung teilten Everding, Intendant des Werkraumtheater, und Nagel nicht:

«Das Theater will informieren, aufklären – was der Zuschauer damit anfängt, ist seine Sache. Darauf haben wir keinen Einfluss.»

Im übrigen glaubten Intendant, Dramaturg und auch Regisseur, dass der Tatbestand, wie er in der «Ermittlung» auf die Bühne gebracht würde, eben eine stärkere Wirkung ausübte, als alle vorhergegangene ‚Aufklärung‘, wie sie etwa Zeitung und Rundfunk bewerkstelligen könnten.

Kunde und Kritik in installativer und theatraler Tatsachen-Illustration

Bei den dokumentarischen Stücken von Peter Weiss wie auch bei den Werken von Duane Hanson, George Segal und Jürgen Brodwolf mag von einem ‚kritischen Realismus‘ gesprochen werden, dessen Wirklichkeitsbezug der eines Modells ist. Der modellhafte kritische Realitätsbezug zeichnet sich dadurch aus, dass er die Wirklichkeit nicht faktisch wiedererkennen, sondern als Phänomen besser erkennen lässt, was mit einer vordergründigen, illustrativen Plakativität bei der Wiedergabe von Wirklichkeit nicht zu erreichen wäre.

Hans Heinz Holz fasst die katalysatorische Aufgabe der Kunst in seinen Betrachtungen zum «ästhetischen Gegenstand», in folgender Definition:

«[...] das Kunstwerk kann sich nicht mit der Einzelheit seiner selbst begnügen, sondern muss an dieser Einzelheit etwas sichtbar machen, was prinzipiell jeden angeht oder angehen könnte. Der Erfahrungsgehalt, der sich in ihm ausspricht, ist nicht der der schieren Wahrnehmung, sondern der der Umsetzung singulärer Perzeption in allgemeine Bedeutung: Überführung der Wirklichkeit des Abgebildeten in die Wirklichkeit der Abbildung.»⁸⁶

Eine künstlerische Aktualisierung und verallgemeinernde Darlegung, wie Holz sie beschreibt, bringt überdies mit sich, dass in der Kunst eine empathische Anbindung der Betrachtenden an das Schicksal der Opfer ermöglicht wird, entgegen der emotionalen Nichtvermittelbarkeit des Leidens durch Zahlen und Fakten. In Bezug auf Segals «Holocaust» betont Bernd Finkeldey in seiner Analyse des Werkes, dass es sich bei der Gruppe von Toten um eine nachvollziehende und einführende Aufführung des Todes handelt und nicht um Tote selbst.⁸⁷ Diese Aufführung ist – wenngleich von grosser physischer Unmittelbarkeit – abstrahiert von der Wirklichkeit, weshalb sie das historische Geschehen in die Gegenwart holt, es generalisiert und sich nicht mit dessen Illustration begnügt.

«An die Stelle von grösstmöglicher Authentizität der Darstellung tritt die bewusste Nachstellung. Das historische Geschehen wird folglich aufgeführt, nachgestellt und nachvollzogen.»⁸⁸

Ähnlich sinnt Günther Anders in seinem Aufsatz «Nach <Holocaust>» von 1979 über das menschliche Unvermögen, angesichts historischer Faktizität die Tragweite der Geschehnisse zu erfassen und für die anonymen Betroffenen Mitgefühl zu empfinden. Erst die Begegnung mit stellvertretenden Figuren und Einzelschicksalen kann, so Anders, zu emotionaler Anbindung an die Opfer führen:

«Während die blosser Erzählung von Fakten, gar deren statistische Aufzählung, überhaupt nicht fähig gewesen war, die Vorstellungskraft zu beleben und zu belehren, hat [der Film] <Holocaust> das geleistet. Die ausgedachte Figur eines einzigen Gefolterten, dessen (fingiertes) Leben wir kennen und den wir ins Herz geschlossen haben, sagt über die Millionen mehr aus, als die Aufzählung von Millionen auch nur über einen einzigen hätte aussagen können.»⁸⁹

⁸⁵ Ivan Nagel zitiert in: Eiswaldt, Edith: «Auschwitz auf der Bühne. *Die Ermittlung* von Peter Weiss morgen im Werkraumtheater», in: *Abendzeitung* [München]. 18. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 335.

⁸⁶ Holz, Bd. 1, S. 91.

⁸⁷ Finkeldey, Bernd: *George Segal. Situationen. Kunst und Alltag*. Frankfurt a. M./New York/Paris, 1990. S. 69.

⁸⁸ Finkeldey, S. 69.

⁸⁹ Anders, Günther: «Nach <Holocaust> 1979», in: Ders.: *Besuch im Hades*. München, 1979. 1985². S. 179–216. S. 187.

Aufgrund dieser Erkenntnis plädiert Anders in der Kunst für eine Konkretisierung der geschichtlichen Ereignisse, um die Empathie der Zeitgenossen und Nachgeborenen überhaupt erst zu ermöglichen:

«Was wir sehen, ist ja nicht die phantomisierte Version eines heute wirklich stattfindenden Ereignisses, sondern ein Geschehen, das auch zeitlich von uns entfernt ist, nämlich vor 35 Jahren stattgefunden hat; und darüber hinaus eines, das so nicht stattgefunden hat, das also fingiert ist. Aber das Erstaunliche ist, dass *diese Fiktion uns die Fakten vermittelt*, dass wir allein durch sie auf dem Laufenden des längst Abgelaufenen sind.»⁹⁰

Der Theatermacher und Autor George Tabori verweist ebenfalls auf die Beschränktheit der nüchternen Bestandesaufnahme historischen Geschehens und postuliert sogar, dass der Fokus stattdessen auf das Unfassliche jenseits von physischer Realität zu richten sei:

«Die Gaskammern waren eine bewusste Methode, den Mord zu entsexualisieren, aber der nackte Menschenhaufen, der zurückblieb, enthüllte sich bei näherer Betrachtung nicht als Dreck, sondern als eine Pyramide von Liebenden. In ihren verzerrten Gesichtern und ihren qualvollen Umarmungen liegt ihr Geheimnis verborgen. Wer mag dieses Geheimnis berühren, [...].»⁹¹

Wenn es also gilt die historischen Haufen toter Körper für ein aktuelles Visavis zur Sprechen zu bringen, bedarf es der Steigerung – gestalterisch wie literarisch. Eindringlich ist dies in Weiss' «Ermittlung» im «Gesang von den Feueröfen» erreicht, indem der Autor vermittelt der aus den Gerichtsprotokollen für das Stück selektionierten und zusammengefügte Zeugenaussagen eindringlich die Zustände in den Gaskammern nach erfolgter Vergasung schildert:

«Die Leichen lagen übereinandergedrängt
in der Nähe der Tür und der Säulen und zwar lagen Säuglinge
Kinder und Kranke unter
darüber die Frauen
und ganz oben die kräftigsten Männer
Dies war so zu erklären
dass die Menschen sich gegenseitig niedertraten
und aufeinanderkletterten
weil das Gas sich anfangs am stärksten
in Bodenhöhe entwickelte
Die Menschen waren ineinander verkrallt
Die Haut war zerkratzt
Viele bluteten aus Nase und Mund
Die Gesichter waren angeschwollen
und fleckig
Die Menschenhaufen waren besudelt
von Erbrochenem
von Kot, Urin und Menstruationsblut
Das Räumungskommando kam mit Wasserschläuchen
und spritzte die Leichen ab
Dann wurden sie in die Lastfahrräder gezogen
und hinauf in den Verbrennungssaal befördert»⁹²

Peter Weiss' Oratorium legt dem Publikum durch die dergestalt aufbereiteten historischen Sachverhalte und die daraus resultierende Möglichkeit, den «Wahnwitz» der tatsächlichen Geschehnisse zu gewärtigen «überschaubaren Dimensionen»⁹³ vor. Diese Strategie des exemplarischen Darlegens kann in Entsprechung gebracht werden mit dem Beispielscharakter, sozusagen einem Pars pro toto, der Kriegs- und Holocaust-Verkörperungen von Duane Hanson, George Segal und Jürgen Brodwolf. Dem Verfahren des Tatsachentheaters wie der Werke bildender Kunst mit grosser Nähe zum Realen ist der

⁹⁰ Anders, S. 202f.

⁹¹ George Tabori: «Es geht schon wieder los», in: Welker, Andrea/Berger, Tina (Hrsg.): *George Tabori. Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit*. München, 1979. S. 12.

⁹² Weiss, Peter: *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. Frankfurt a. M., 1991. S. 187.

Zum Stück, seiner Entstehung, Aufführung und Wirkung siehe entsprechenden Katalogbeitrag weiter hinten in der vorliegenden Untersuchung.

⁹³ Hildebrandt, zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 425. Siehe auch weiter oben.

aufklärerische Verweischarakter immanent: In der Begegnung mit beiden genannten Gattungen der ‚Dokumentationskunst‘ muss das Visavis eine Erkenntnisleistung bringen. Dem Künstler und Autor als schonungslosem Kündler stehen die Betrachter, die Zuschauer schliesslich als gut dokumentierte ‚Sachverständige‘ gegenüber.

„Versinnbildlichung“ in Analogie zum „Konfrontationstheater“

Die hier erörterten Werke von Edward Kienholz, Jürgen Brodwolf und Menashe Kadishman sind Sinnbilder für konkrete Ereignisse wie für wiederkehrende Exzesse menschlicher Aggressivität. Die Konkretisierung der massenhaften anonymen Opfer ist, wie gezeigt werden soll, eine chiffrierte oder metaphorische. Die Vorstellung von Millionen von Getöteten wird evoziert durch eine gestalterische Essentialisierung, indem die so gewonnenen Sinnbilder die Betrachtenden zu assoziativen Deutungen anhalten.

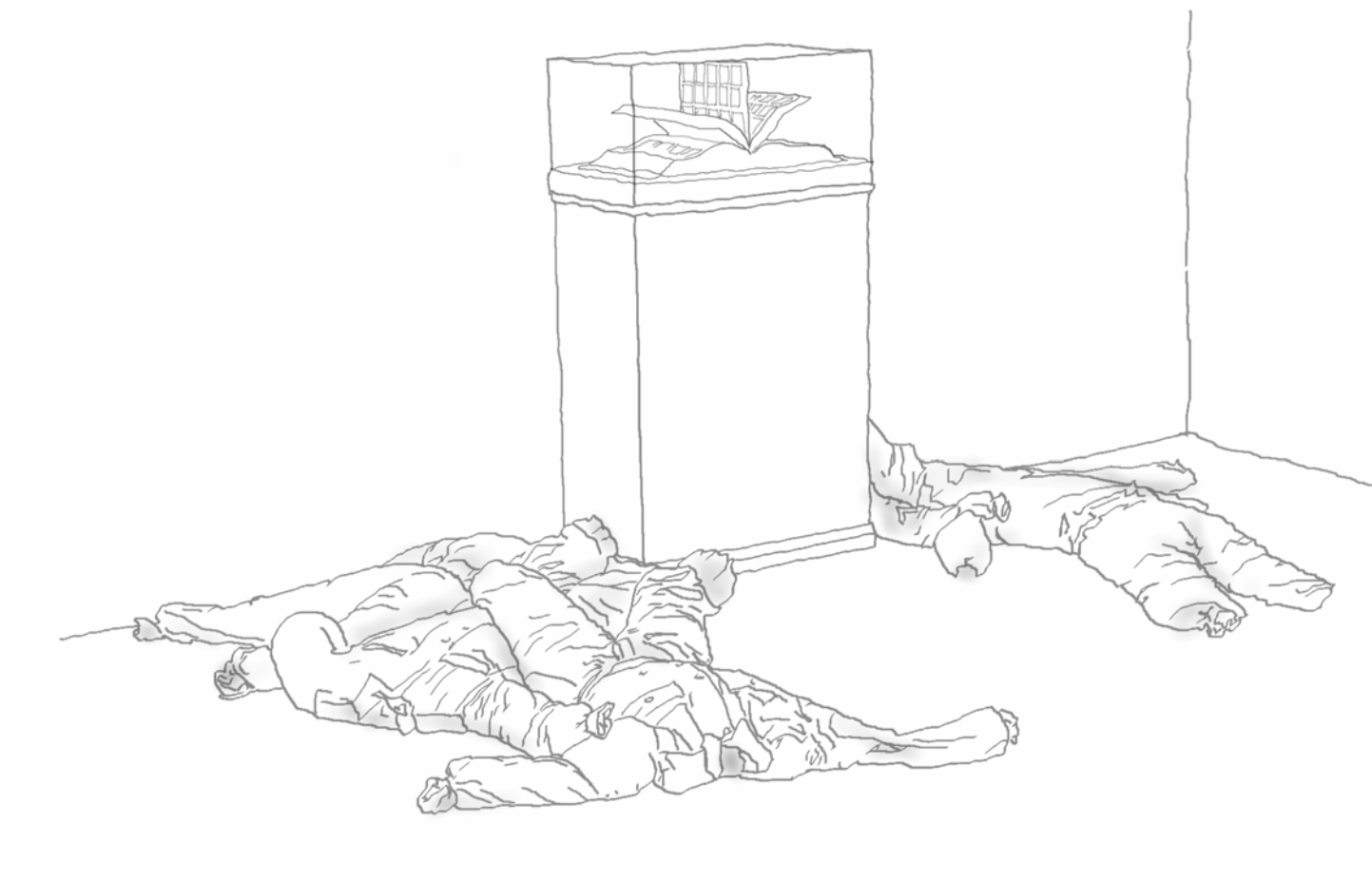
Zum Opferstatus in Edward Kienholz' «The Non War Memorial», Jürgen Brodwolfs «Synagoge Erfurt» und Menashe Kadishmans «Shelechet»

Edward Kienholz schlug 1970 mit der Lancierung eines «Nicht-Kriegs-Denkmals» die abstrahierte Simulation eines Schlachtfeldes vor. Wäre Kienholz' «Non War Memorial» gemäss Plan zur Ausführung gelangt, lägen 50'000 ausgestopfte Uniformen auf freiem Feld, der Verrottung anheimgegeben und Ausgangspunkt für metamorphotische Vegetationsprozesse. Der engagierte Künstler wollte seinen Landsleuten die veritablen Ausmasse der Verluste in der amerikanischen Jugend greifbar vor Augen führen, indem er die zu erwartenden Gefallenenzahlen beim damals immer noch laufenden US-Engagement im Vietnam-Konflikt in corpore vermittels der Substitution durch die mit Erdschutt gefüllten Uniformen zu visualisieren gedachte. Der vorgesehene Zerfallsprozess der Textilien und das Spriessen und Erblühen der im Stopfmateriale befindlichen Pflanzensamen würden schmerzhaft wie tröstlich Einsicht in das Verschwinden der vom Krieg dahingerafften Menschen gewähren. Kienholz legt hier gewissermassen ein Substrat der Wirklichkeit aus. Er tut dies mit einfachen, sparsamen Mitteln, seine Botschaft ist lapidar, geradezu ‚wortkarg‘.

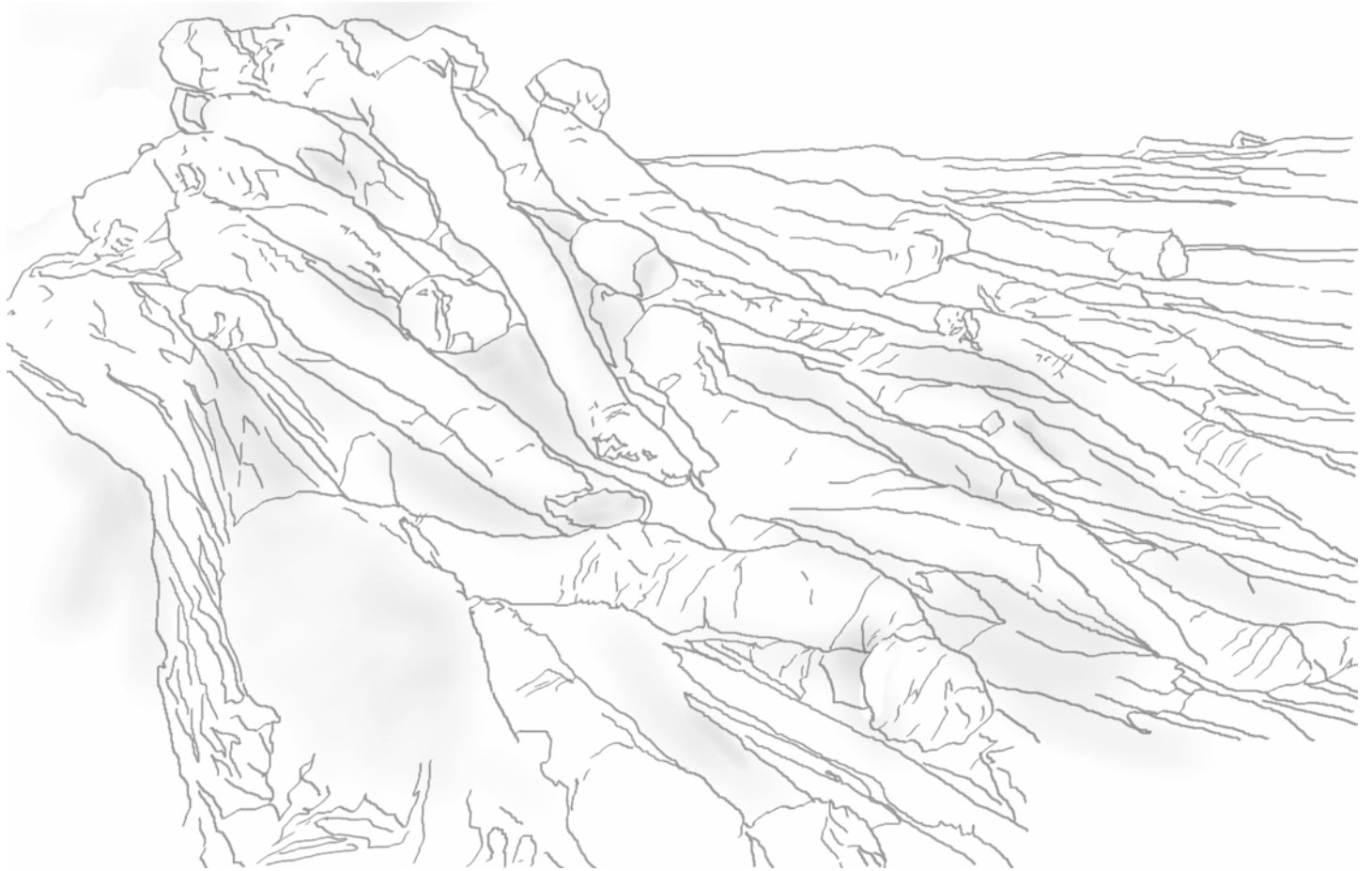
Jürgen Brodwolf gemahnt in seiner «Synagoge Erfurt» (1996–2000) mit Hilfe der knöchern anmutenden Gaze-Gebilde an die millionenfache Vernichtung jüdischer Menschen. Er häuft eine Vielzahl an ausgebleichte Knochen gemahnende Mumiengebilde auf, breitet sie schwemmgutartig über eine staubige Ebene aus – gleichsam ein aus den Fugen geratenes Ossarium oder ein zutage getretenes Massengrab. Die Opfer sind vom Künstler substituiert durch die abstrahierten, plastisch geformten ‚Gebeine‘, was daran denken lässt, dass Knochen längste physische Erinnerung an Verstorbene waren, da deren Verbleib im Kreislauf von Werden und Vergehen von Jahrhunderten währende Dauer sein kann. Die schöngestaltigen wie morbiden Gebilden rühren an den Emotionen und etwaigen persönlichen Erfahrungen der Hinzutretenden. Gleichzeitig fordern die dem Haufen anthropomorpher Mumienkörper beigefügten ‚Tafelbilder‘, das heisst die künstlerisch modifizierten und gerahmten historischen Karten zum Verlauf des Holocaust, von den Betrachterinnen und Betrachtern eine intellektuelle Beschäftigung mit der Anlage und eine Dechiffrierung des Werkes.

Bei Menashe Kadishman sind es 10'000 Gesichtsscheiben (1997–1999), die mit ihren aufgesperrten Augen und aufgerissenen Mündern zeitlos stumme Schreie auszustoßen scheinen und von den zaghaft über sie hinwegschreitenden Betrachterinnen und Betrachtern zum Kreischen und Klingen gebracht werden. Die schlichte und eindringlich plakative Gesichtszeichnung der unterschiedlich grossen Metallscheiben drängt sich in der unfasslichen Vervielfachung auf wie ein Alb und prägt sich als gespenstische Vision ins Gedächtnis, gekoppelt an die akustische Erfahrung beim Überschreiten des Werkes. Verschieden können die Assoziationen und Deutungen sein, die sich bei der Begegnung mit diesem Werk einstellen: so etwa die Vorstellung massenhafte zusammengetriebener Gequälter und Vernichteter oder die Vision von Seelen Dahingeraffter, die nicht zur Ruhe kommen können, da ihre Körper nicht würdevoll beigesetzt, sondern wie Abfall zum Verschwinden gebracht worden sind. Kadishman nennt das Meer von Gesichtern «Shelechet – Gefallenes Laub» und schafft mit dieser Titelgebung eine verbale Chiffre, die das Werk über die konkrete Anbindung an die historischen Gegebenheiten hinaus gleichsam in den Bereich der Mythen und des Zyklus in der Natur transponiert.

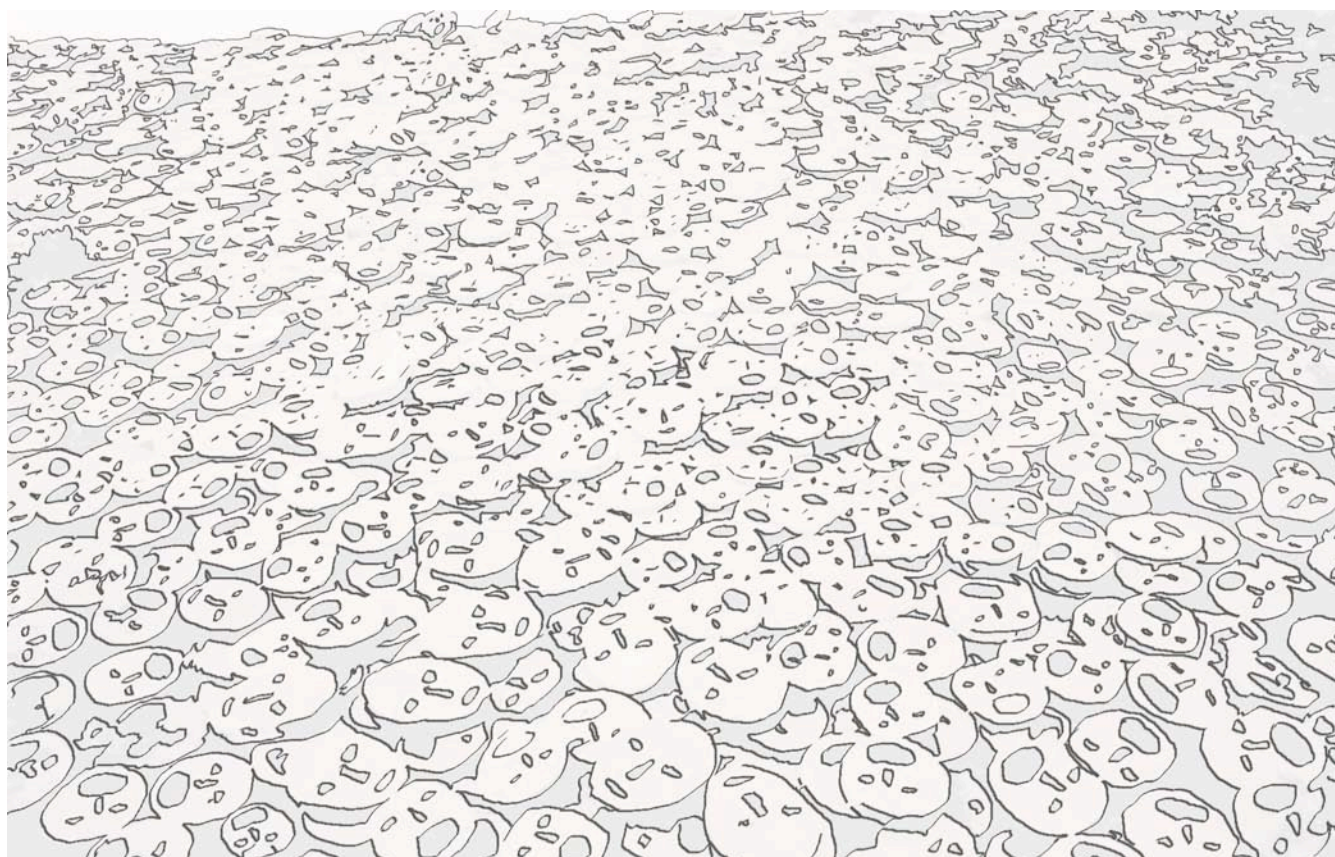
Den drei Installationen von Kienholz, Brodwolf und Kadishman ist gemein, dass sich die Betrachtenden hier einer unzählbaren Anhäufung anonymer und abstrahierter Opfer gegenüberfinden. Jede der drei Mises en scène bietet den Hinzutretenden die Möglichkeit teilzunehmen, sei dies inspizierend und bilanzierend bei Kienholz, sei dies recherchierend und dechiffrierend bei Brodwolf oder sei dies physisch erkundend und akustisch erlebend bei Kadishman. Die ausgebreiteten Kunstwerke verlangen nach körperlicher wie geistiger Hingabe und Anteilnahme und drängen das Visavis zur Deutung des sinnbildlichen Arrangements. Dieser assoziative Einbezug lässt die Betrachterinnen und Betrachter zu Interpreten und somit zur wertenden Instanz des Vorgeführten werden. Die faktische Verbindlichkeit der in den Installationen angedeuteten historischen Geschehnisse ist nur noch bedingt gewährleistet,



-
Edward Kienholz
The Non War Memorial
1970



-
Jürgen Brodwolf
Synagoge Erfurt
1996–2000



-
Menashe Kadishman
Shalechet (Gefallenes Laub)
1997–1999

beziehungsweise so weit verallgemeinert, dass die Werke über den konkrete Ereignisbezug hinausweisen und ostentativ die sich seit Anbeginn in der Geschichte wiederholenden Menschheitskatastrophen Krieg, Massenvernichtung, Genozid vorführen und dem Vorstellungsvermögen zum Nachvollzug darlegen.

„Versinnbildlichung“ im „Konfrontationstheater“ in Analogie zu „Assoziations-Installationen“ – Befremden durch Verfremden

Prononciert sind die Opfer von Holocaust und Vietnam-Debakel in den genannten Installationen in Szene gesetzt: So erscheinen sie, wie in Kadishmans Metallgesichtern, in ihrer Physis zu zeichenhaften Fragmenten abstrahiert, sind sie metaphorisch verfremdet und figurieren in Form aufgehäufter Substitute wie Uniformen – bei Kienholz – oder Gewebe-Kokons – bei Brod Wolf. Die verschiedenen Darstellungen zahllos Umgekommener sind fiktiv, könnten auch jedes andere gewaltsame Massensterben der Geschichte meinen. So stellen sich diese Installationen den Betrachtenden als Sinnbilder entgegen, zeigen in ihrer formalen Verdichtung zur Essenz des Geschehens einen piktogramatischen Realitätsbezug. Die Künstler verschreiben sich einem pointierten, emphatischen Kommentar, der die historischen Sachverhalte in der fiktionalen Inszenierung ihrer Opfer-Chiffren aufscheinen lässt – Dichtung und Wahrheit treffen sich in *merkwürdigen* anthropomorphen Kunstgebilden.

Die so beschaffenen Installationen fordern das Visavis heraus, eigenständig aus solch künstlicher und künstlerischer Verallgemeinerung Bezüge zu konkreten Ereignissen und historischen Tatsachen herzustellen. Die Versinnbildlichungen, das heisst die in den Kunstwerken vollzogenen Typisierungen, drängen die Betrachterinnen und Betrachter zur Erkundung und Inspektion der materiellen Sachlage, um aus den daraus erwachsenden Assoziationen, aus den Dechiffrierungen der Sinnbilder, Einsichten zu gewinnen. Das Kunstwerk kann den Involvierten verständlich machen, was die reine Information nicht vermöchte, nämlich den emotionalen Nachvollzug des Unfasslichen. Günther Anders hatte über dieses generelle Unvermögen nachgedacht, aus der Benennung der Zahl von Toten die wahre Tragödie zu erkennen und auf das wirkliche Leid zu schliessen:

«Siebentausend Tote soll ich phantasieren? Ist das nicht, als wenn ich versuchen sollte, ein Fass Wasser in ein Glas umzugießen? – Oder ist der Hohlraum des Gefühls elastisch? Und im Notfall fähig, mehr zu fassen, als was er zu fassen gewohnt ist?»⁹⁴

«Und in gewissem Sinne verstehen wir sogar auch, was wir meinen, wenn wir die Ziffer aussprechen. Aber welche Seele ist der Tat, die <Siebentausend> heisst, und der Aussage <Siebentausend> gewachsen? Welche Reue enthält Siebentausend? Leicht gesagt. Die Stadt soundso schwebt in Todesangst. Wer wäre fähig, die Summe dieser Angst in seinen Händen zu halten?»⁹⁵

Bezugnehmend auf das Theater sieht Jerzy Grotowski, Pionier der Theatertheorie, der Dramaturgie und der Publikumsinvolvierung, in der Kunst die Möglichkeit, solche Beschränkung, wie sie Anders beschreibt, zu überwinden:

«Warum beschäftigen wir uns mit Kunst? Um unsere Grenzen zu überschreiten, um über uns selbst hinauszuwachsen, um unsere innere Leere aufzufüllen – um uns selbst zu verwirklichen. Das ist kein Zustand, sondern ein Prozess, in dessen Verlauf das Dunkel in uns sich langsam erhellt. In diesem Kampf um die eigene Wahrheit, in dieser Bemühung, sich die Lebensmaske abzureissen, war mir das Theater durch seine sinnlich-körperliche Präsenz immer ein Ort der Herausforderung. Indem es allgemein akzeptierte und stereotype Ansichten, Gefühle und Urteile verletzt, ist es imstande, sich und sein Publikum herauszufordern – um so aufrüttelnder, als es im menschlichen Körper, im Atem und den Impulsen seines Organismus Gestalt annimmt. Diese Missachtung der Tabus, diese Überschreitung lösen den Schock aus, der die Masken wegreisst, der uns dazu bringt, uns entblösst an etwas hinzugeben, das unmöglich zu definieren ist, das aber sowohl Eros wie Caritas beinhaltet.»⁹⁶

⁹⁴ Anders, Günther: *Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966*. München, 1985². S. 40. Eintrag vom 17. August.

⁹⁵ Anders, S. 38. Rückblendung, 15. August 1944.

⁹⁶ Grotowski, Jerzy: *Für ein armes Theater*. Englische Originalausgabe 1968. Hannover, 1969. S. 19f. Im Folgenden zitiert als: Grotowski, 1969.

In der deutschen Ausgabe von 1999 findet sich die Stelle in etwas anderer Übersetzung:

«Warum ist Kunst für uns von Bedeutung? Um unsere Grenzen zu überschreiten, unsere Beschränkungen zu überwinden, unsere Leere zu füllen – um uns selbst zu erfüllen. Das ist keine Bedingung, sondern ein Prozess, bei

Die Rezeption von Werken mit solchem Impetus und solchem Einbezug des Visavis – seien dies Installationen oder Bühnen-Inszenierungen – schliesst eine Deutung des Vorgefunden mit ein, die Rezipienten treten als ‚wertende Instanz‘ in Erscheinung.

Abstrahiert oder verzerrt Dargelegtes wird im versinnbildlichenden und erlebbaren – weil begehbaren – Kunstwerk wie im verfremdenden Avantgarde-Theater dem Publikum zur Interpretation entgegen-gestellt. Erst durch eine Einordnung und Wertung der installativen Inszenierung beziehungsweise des theatralen Geschehens auf der Bühne kann es gelingen, Einsichten in komplexe historische Geschehnisse zu gewinnen und eine Sensibilisierung für unterschwellige gesellschaftliche Gewaltexzesse zu erfahren. Diese ‚Konfrontations‘-Werke setzen auf vielschichtige inhaltliche Bezüge und damit auf einen persönlichen Nachvollzug des Publikums, auf die individuelle Interpretation des szenischen Konzentrats.

Als Vergleich zu den Installationen von Kienholz, Brodewolf und Kadishman sei auf zwei Theater-Inszenierungen verwiesen, die sich analog mittels verfremdender Darstellung den historischen Sachverhalten Holocaust und Vietnam-Konflikt zuwenden und durch die punktuelle Fokussierung und die absonderliche Übersteigerung derselben bei den Anwesenden Befremden auslösen, um so eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem theatralisch Exemplifizierten zu bewirken. Die Rede ist von Jerzy Grotowskis «Akropolis»⁹⁷ aus dem Jahre 1964 und von George Taboris «Pinkville»⁹⁸ von 1970: Beide Werke richten auf unterschiedliche Art einen Appell an das ethische Gedächtnis der Zuschauer und adressieren mit dem surrealen beziehungsweise offensiven Geschehen auf der Bühne deren moralisches Unterbewusstsein. Während Grotowski Traum und Wirklichkeit im Konzentrationslager in übersteigerten bildstarken Szenen verschmelzen lässt und das Publikum in eine Sphäre der Phantasmen entrückt, hämmert Tabori den Zuschauenden in temporeichen Szenenfolgen martialisches Credi ein und legt deren fatale Folgen rigoros offen. «Akropolis» wie «Pinkville» sind von vielen Brüchen gekennzeichnet: Ersteres findet inmitten der Zuschauerreihen statt, so dass die Illusion zeitlicher Distanz zum gezeigten ständig perturbiert wird und das Publikum in den Vollzug der rätselhaften Handlung am Rande involviert ist.⁹⁹ Taboris Vietnam-Proteststück konfrontiert seinerseits die Anwesenden mit skandierten Parolen und Agitation, die jedoch sofort wieder gebrochen wird, indem der jeweilige Schauspieler neben seine Rolle tritt und sozusagen direkt zum Publikum spricht. Mit Hilfe solcher Fiktionsbrüche erzeugt Tabori trotz der harschen Deklamationen eine ästhetische Distanz und belässt das Antikriegs-Stück nicht bei der politischen Belehrung und einer Bedrängung des Publikums, vielmehr will er erreichen, dass die Zuschauer mit dem Gefühl die Aufführung verlassen, Zeugen einer wahrhaften Protestdarbietung geworden zu sein und nicht nur ein Proteststück gesehen zu haben.¹⁰⁰

Die zeichenhaft vorgeführten Opfer – abstrahiert durch Kostüm, Maske und Mimik bei Grotowski oder reduziert auf eine zerrissene Raggedy Ann Puppe stellvertretend für das Massaker an Kindern¹⁰¹

dem das Dunkel in uns langsam durchsichtig wird. In diesem Kampf mit unserer eigenen Wahrheit, dieser Anstrengung, die Lebensmaske herunterzuziehen, ist für mich das Theater mit der Fleischesfülle seiner Wahrnehmungsfähigkeit immer ein Ort der Provokation gewesen. Es ist fähig, sich selbst und sein Publikum herauszufordern, indem es akzeptierte Stereotypen des Sehens, Fühlens und Urteilens verletzt, um so unangenehmer dadurch, dass diese Verletzung durch den Atem, den Körper, die inneren Impulse des menschlichen Organismus bildlich gemacht wird. Die Missachtung des Tabus, diese Grenzüberschreitung, liefert den Schock, der die Maske herunterreißt, wodurch wir fähig werden, uns selbst nackt etwas hinzugeben, das unmöglich zu benennen ist, das aber Erotisches und Karitatives in sich birgt.»

Grotowski, Jerzy: *Für ein Armes Theater*. Englische Originalausgabe 1968. Berlin, 1999. S. 21. Im Folgenden zitiert als: Grotowski, 1999.

⁹⁷ Das Stück «Akropolis» wurde 1962 als eine Adaption des gleichnamigen Werkes des polnischen Autors Stanislaw Wyspianski (1904) uraufgeführt, die 2. und hier relevante Version kam 1964 zur Uraufführung, bis 1967 sollten noch 3 weitere Versionen folgen.

Zu Stück und Genese siehe die Ausführungen des damaligen literarischen Beraters des Theaterlaboratoriums, Fluszen, Ludwik: «Akropolis: Umgang mit dem Text», in: *Pamiętnik Teatralny*. 3/1964, Warschau, 1964; neu abgedruckt in: Grotowski, 1999, S. 65–84; sowie den Katalogbeitrag zu «Akropolis» weiter hinten in der vorliegenden Arbeit.

⁹⁸ Das in New York und Berlin 1971 inszenierte Stück basiert in weiten Teilen auf veröffentlichten Zeugenaussagen von Armeeangehörigen, die den Drill und die Exzesse in Vietnam miterlebt hatten, dafür sogar zur Rechenschaft gezogen wurden. Siehe hierzu ausführlich im Katalogbeitrag zu «Pinkville» weiter hinten in der vorliegenden Arbeit.

⁹⁹ Illustrationszeichnungen und schematische Darstellung hierzu siehe: Grotowski, 1969, S. 149.

¹⁰⁰ Alter, Nora M.: *Vietnam Protest Theater. The Television War on Stage*. Bloomington/ Indianapolis, 1996. S. 125.

¹⁰¹ Alter, S. 120.

und auf anonyme unter weissen Leintüchern zuckende Leiber bei Tabori¹⁰² – sind vornehmlich Projektionsfläche für die von den Inszenierungen angestachelte Phantasie des Publikums.

Zur Rezeption der ausgebreiteten Konfrontationen

Anders als beim Tatsachentheater arbeiten die Theaterkünstler Grotowski und Tabori nicht mit erhobenem Zeigefinger, sondern wollen erreichen, dass sich die Zuschauerinnen und Zuschauer – innerviert durch die Konfrontation mit dem spezifisch Dargebotenen – mit sich selbst beschäftigen. Stanley Walden, ein langjähriger Mitstreiter von Tabori beschreibt diese Stossrichtung der Bühnenerwerke wie folgt:

«Am besten ist, wenn sie [die Zuschauerinnen und Zuschauer] fünf Stunden nach einer Aufführung immer noch nicht schlafen können, weil Gedanken kommen und sie den Nachklang spüren, die resonance [sic!]. Ich glaube, dass unsere besten Arbeiten immer Nachklang haben, George [Tabori] will diese Wirkung.»¹⁰³

Jerzy Grotowski äussert sich ähnlich, wenn er in seiner programmatischen Schrift «Für ein Armes Theater» die Unterhaltungskultur ablehnt und von der Kunst – jeder Form von Kunst – fordert, dass sie das betrachtende Gegenüber bei dessen Suche nach Wahrheit und beim Prozess des Verstehens grosser Zusammenhänge katalytisch unterstützt. Grotowski führt auf die Frage «Was erwarten Sie in dieser Art Theater vom Zuschauer?» aus:

«Unsere Postulate sind nicht neu. Wir verlangen das Gleiche von den Leuten wie jedes wirkliche Kunstwerk, sei es Malerei, Skulptur, Musik, Dichtung oder Literatur. Wir wollen nicht denjenigen unterhalten, der ins Theater geht, um ein soziales Bedürfnis nach der Begegnung mit Kultur zu befriedigen: mit anderen Worten, um ein Gesprächsthema mit seinen Freunden zu haben, um sagen zu können, er habe dieses oder jenes Stück gesehen und es sei interessant gewesen. Wir sind nicht dazu da, seine «Kulturbedürfnisse» zu befriedigen. Das ist Betrug.

Wir arbeiten auch nicht für denjenigen der ins Theater geht, um sich nach einem Tag harter Arbeit zu entspannen. Jeder hat das Recht, sich nach der Arbeit zu entspannen, und zu diesem Zweck gibt es zahlreiche Formen der Unterhaltung, die von bestimmten Filmen bis zum Kabarett und Varieté und anderen ähnlichen Unterhaltungstypen reichen.

Uns interessiert der Zuschauer, der echte geistige Bedürfnisse hat und sich durch die Konfrontation mit der Aufführung wirklich ergründen möchte. Uns interessiert der Zuschauer, der nicht bei einem elementaren Stadium der psychischen Integration haltmacht, der nicht zufrieden ist mit seiner eigenen banalen, geometrischen geistigen Stabilität, der nicht genau weiss, was richtig und was falsch ist, der nicht niemals Zweifel hegt. Denn nicht an ihn wandten sich El Greco, Norwid, Thomas Mann und Dostojewski, sondern an denjenigen, der einen unendlichen Prozess der Weiterentwicklung durchläuft, dessen Unruhe keine allgemeine ist, sondern sich auf die Suche nach der Wahrheit über sich und seinen Auftrag im Leben richtet.»¹⁰⁴

Zuschauerpartizipation ist für Grotowski oberstes Gebot. Das Theater – in seinem Falle das «Arme Theater» – soll die Kompetenz des Zuschauenden dergestalt beeinflussen, dass dieser zur «Nachfolge» des auf der Bühne abstrahiert Aufgezeigten befähigt ist. Voraussetzung für das Erreichen dieses hochgesteckten Ziels müssten zwei Bedingungen erfüllt sein, die Erika Fischer-Lichte wie folgt zusammenfasst: 1) die räumliche Anordnung muss eine direkte Konfrontation zulassen; 2) das Spiel der Schauspieler muss als «totaler Akt» vollzogen werden.¹⁰⁵

Grotowski versteht seine Art des Theaters als einen Akt der Grenzüberschreitung und definiert die Aufführung als das, «was sich zwischen Schauspieler und Zuschauer abspielt»¹⁰⁶. Deshalb ist es für

¹⁰² Erwähnt wird dies in der Aufführungskritik von Ernst Wendt in der Zeitschrift *Theater heute*. Wendt, Ernst: «Tabori «Pinkville», Dreieinigkeitskirche in Berlin-Rudow», in: *Theater heute*. Heft 10, Oktober 1971. Velber bei Hannover, 1971. S. 14.

¹⁰³ Stanley Walden in einem Gespräch mit Gundula Ohngemach «Man beginnt nicht bei Null», in: Ohngemach, Gundula: *George Tabori*. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1989. S. 39.

¹⁰⁴ Grotowski, 1999. S. 42. In der deutschen Erstausgabe von 1969 (Hannover), S. 37, lautet die vorangestellte Frage noch etwas anders: «Wie soll sich der Zuschauer bei dieser Art von Theater verhalten?» Auch die anschließenden Äusserungen Grotowskis weichen im Wortlaut gegenüber der hier zitierten späteren Übersetzung ab, doch ist der Sinn beiderorts der gleiche.

¹⁰⁵ Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen, 1990. S. 258.

¹⁰⁶ Grotowski, 1969. S. 30.

Grotowski fraglos unabdingbar, die traditionelle Bühne-Zuschauerraum-Anordnung aufzugeben und die beiden Sphären miteinander zu verschränken:

«Für jede Produktion wird ein neuer Raum für Schauspieler *und* Zuschauer entworfen. Auf diese Weise ist die Beziehung zwischen den Aufführenden und dem Publikum unendlich variierbar. Die Schauspieler können inmitten der Zuschauer spielen, mit dem Publikum unmittelbaren Kontakt aufnehmen und ihm eine passive Rolle im Stück geben [...]. Oder die Schauspieler können unter den Zuschauern Strukturen aufbauen und sie so in die Handlungsarchitektur mit einbeziehen, wobei sie einem Gefühl von Bedrängnis, Überfülltheit und Begrenzung des Raums ausgesetzt werden (Wyspianis AKROPOLIS).»¹⁰⁷

Dem Konzept des «Armen Theaters» von Grotowski und den oben angeführten ‚Assoziations-Installationen‘ von Kienholz, Brodewolf und Kadishman ist der Verzicht auf alles Anekdotische und die Eliminierung allen Überflüssigen gemein. Die Wirkung des Theaters beruht laut Grotowski ausschliesslich auf der Beziehung zwischen den physisch präsenten Schauspielern und den physisch präsenten Zuschauern, wohingegen es ohne Schminke, ohne eigenständige Kostüme und Bühnenbild, ohne abgetrennten Aufführungsbereich (Bühne), ohne Beleuchtungs- und Toneffekte usw. existieren kann.¹⁰⁸ Tabori seinerseits liess sein sprachlich ungemein dichtes und präzise choreographiertes Stück «Pinkville» auf einer schlichten Einheitsbühne stattfinden, wo nur mit Hilfe von ausgewählten Requisiten in Sekundenschnelle der szenenspezifische Bühnencharakter ‚illusioniert‘ war.¹⁰⁹

Das *conditio sine qua non* des Theaters von Jerzy Grotowski wie auch von George Tabori ist mithin die physische Präsenz der Menschen, der Darsteller wie der Rezipierenden. Theater avanciert in einer solch ‚asketischen‘ Ausprägung – wenn Schauspieler und Publikum das einzige sind, das übrig bleibt, – zu einem exklusiven Wirkungsmittel. Abschliessend lässt sich folglich für die genannten ‚Versinnbildlichungs-Werke‘ der darstellenden wie der bildenden Kunst feststellen, dass durch die pointiert eingesetzten Mittel der Verfremdung ein Befremden intendiert ist, das letztlich die beim dergestalt aktivierten und am künstlerischen Vollzug Teilhabenden zu Deutung und Wertung animieren soll.

¹⁰⁷ Grotowski, 1999, S. 19. In leicht abweichendem Wortlaut in: Grotowski, 1969, S. 17f.

Die Verschränkung von Aufführungsraum, Publikum und Handlung konnte sich so gestalten, wie folgendes Beispiel zeigt: Für die Inszenierung des Stücks «Kordian» des Autors Slowacki 1964 verlegte Grotowski die Handlung in eine psychiatrische Klinik. Handlungsort war das ganze Theater: Auf eisernen Etagenbetten, die im Saal verteilt waren, mussten die Zuschauer ihre Plätze einnehmen und wurden während der Aufführung wie Patienten der Klinik ‚behandelt‘. Den Krankenbetten kam ausserdem die Funktion von Podien zu, auf denen die wichtigsten Szenen des Stückes gegeben wurden.

Hierzu Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen/Basel, 1997. S. 208.

Szenenphotographien zu der genannten Aufführung finden sich in: Grotowski, 1969, S. 215f.

¹⁰⁸ Grotowski, 1969, S. 18f.

¹⁰⁹ Muhr, Michael: Tabori, George «Pinkville», in: Dietrich, Margret/Marktl, Edith (Hrsg.): *Das Schauspiel der Gegenwart von 1971 bis 1973*. In der Reihe: Der Schauspielführer. Der Inhalt der wichtigsten zeitgenössischen Stücke aus aller Welt. Gregor, Joseph/Dietrich, Margret (Hrsg.) mit Unterstützung des Instituts für Theaterwissenschaften an der Universität Wien. Bd. X. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1976. Eintrag Nr. 2028, S. 271f.

„Vergegenwärtigung“ in Analogie zum „Provokationstheater“

Den hier beigebrachten Installationen von Edward Kienholz, Jochen Gerz, Jean Tinguely und Christian Boltanski ist nicht nur die physische Abwesenheit massenhafter Opfer gemein, sondern auch die lancierte Evokation derselben in der Vorstellung der Betrachtenden durch die Art der Mise en scène: Opfer-„Imagination“ ist der gemeinsame Nenner der genannten Installationen. Die körperliche Abwesenheit der Umgekommenen und Umgebrachten in den Werken lässt sie zu Schemen der Erinnerung werden, die weder greif- noch zählbar sind, die sich jedoch in dieser Form der abstrahierten Vergegenwärtigung eindringlich in die Einbildung drängen und solchermassen gedanklich aus der historischen Versenkung ins Bewusstsein eines jeden Betrachters Eingang finden.

Wichtiges und übergeordnetes Charakteristikum aller angeführten Installationen wie analogen Bühneninszenierungen von Peter Brook und George Tabori ist, dass sie daraufhin angelegt sind, das thematisierte Geschehen den Betrachterinnen und Betrachtern zu vergegenwärtigen, wobei die oftmals starken Verzerrungen in der Darstellungsart und die inhaltlichen Überzeichnungen hier auf Irritation angelegt sind. Das schroffe Demonstrieren der weit entfernt vonstatten gehenden oder in der Vergangenheit liegenden skandalösen Ereignisse, das Heraufbeschwören abwesender anonymer Opfer, ohne diese physisch zu präsentieren, soll bei den Anwesenden – in den „Suggestions-Installationen“ oder im „Provokationstheater“ – ein unausweichliches Unbehagen, gar einen Affront auslösen. In der offensiven Herausforderung durch Polarisierung, Satire oder gar Polemik zeigen sich die Künstler und Theatermacher als aufrührerische Provokateure. Ihre Werke sind von subversiver Qualität und fordern beim Visavis einen entschiedenen stellungsbezogenen Standpunkt ein.

Zum Opferstatus in Edward Kienholz' «The Eleventh Hour Final» sowie «The Portable War Memorial»

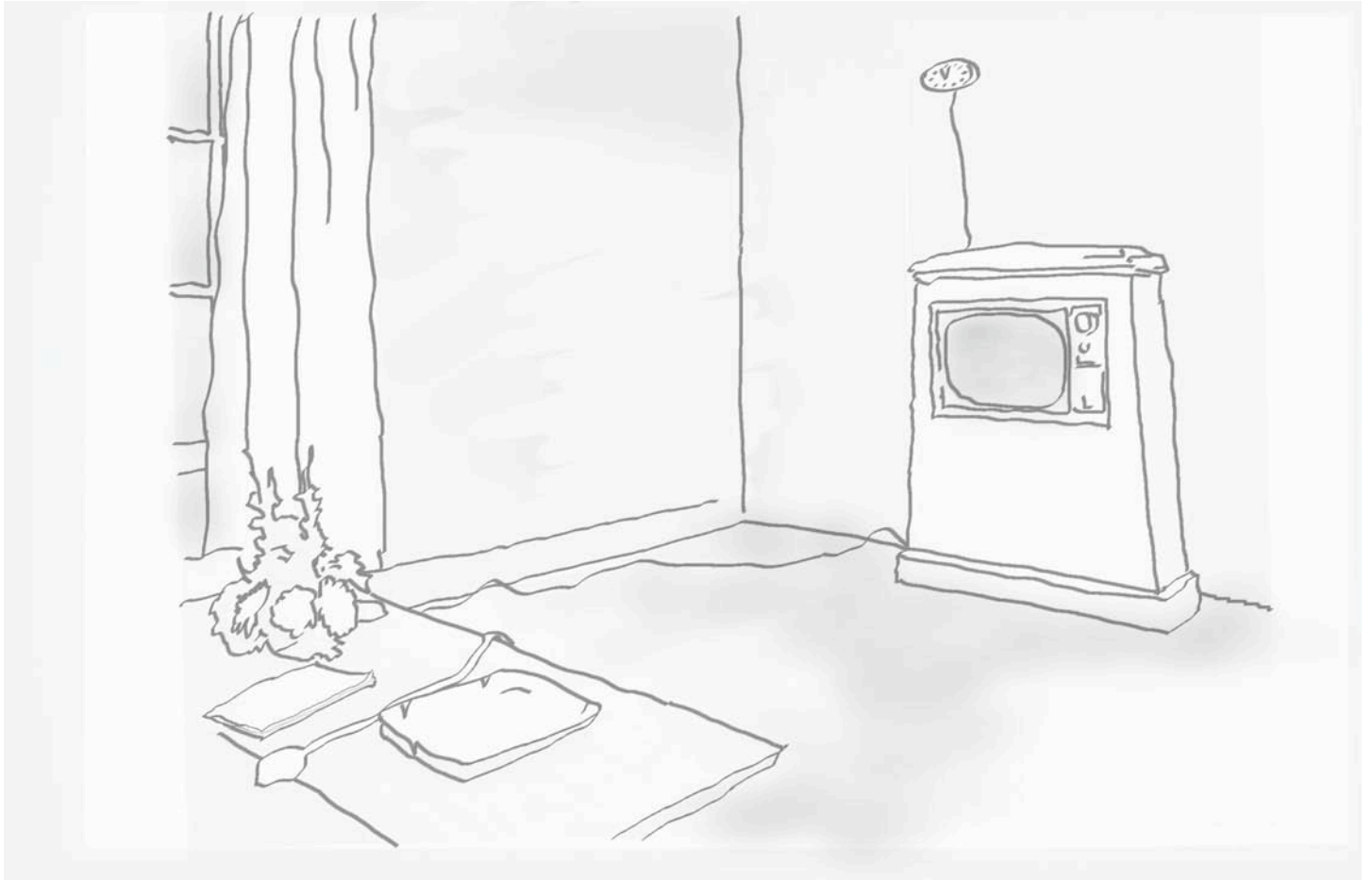
Mit seiner Installation «The Eleventh Hour Final» von 1968 erweist sich Edward Kienholz als ein bemerkenswert klarsichtiger Zeitgenosse, der durch einfache wie sachliche Gestaltung den Skandalon bildstark zu benennen und treffsicher den Finger auf einen wunden Punkt der seinerzeit aussenpolitischen Vorgänge zu legen weiss. Das Ausmass der katastrophalen Zustände im fernöstlichen Krisengebiet wird dabei nicht illustriert, sondern mittels einer überraschenden, scheinbar harmlosen Inszenierung bewusst gemacht. Ein kleinbürgerlich biederer Wohnzimmer dient Kienholz als Rahmung für die Offenlegung der von ihm fokussierten Missstände. Die Gemütlichkeit von Sofa, Couchtisch und „Schöner-Wohnen“-Accessoires täuscht nur kurz darüber hinweg, dass das Fernsehgerät ein Doppelspiel spielt. Betätigt nämlich der hinzutretende Betrachter die auf dem Tisch liegende Fernbedienung erhellt die interne Glühbirne den hinter der Mattscheibe liegenden und ansonsten nicht sichtbaren Puppenkopf, Abbild eines Kindes. Auf der Mattscheibe ihrerseits ist die Bilanzierung der so-disant aktuellen Verletzten- wie Gefallenenzahlen der eigenen Truppen und des Feindes abzulesen, wobei die Verluste des letzteren die amerikanischen um ein Vielfaches übersteigen. Dass der Feind pauschalisiert ist, also kein Unterschied zwischen Kämpfenden und Zivilbevölkerung gemacht wird, sondern alle Opfer über einen Leisten geschlagen sind, ist angesichts des erleuchteten Puppenfragments plötzlich offenkundig.

In der Ausstellungsbroschüre der Onnasch Galerie in Köln war die Installation 1973 – der Vietnamkonflikt hatte in der Zwischenzeit auf beiden Seiten noch Abertausende Opfer gefordert, und ein Ende schien endlich absehbar – wie folgt charakterisiert:

«Die Arbeit verurteilt mit scharfer Kritik den Hang der Menschheit zur Gewalttätigkeit, und Krieg kommt von unserer Unfähigkeit, uns zehn oder zehntausende Ausfälle an Toten und Verwundeten vorzustellen, wie sie täglich in den Medien berichtet werden. «Was kann eines Mannes Tod, so entrückt und weit weg, den meisten Leuten in der vertrauten Sicherheit ihres mittelständischen Zuhause bedeuten?»¹¹⁰

Es sind die subtil eingesetzten Requisiten, die unmissverständlichen Symbole wie die Grabstein-Camouflage des Fernsehgerätes, der Puppenkopf oder eine tickende Uhr über dem Geschehen, welche die massenhaften Opfer vergegenwärtigen. Kienholz rechnet mit einem permanent der Medienmanipulation ausgesetzten Zeitgenossen als Betrachter und Akteur in seinem TV-Room. Mit dem Titel provoziert er Reminiszenz an die tägliche tendenziöse Kriegsberichterstattung und irritiert jäh mit

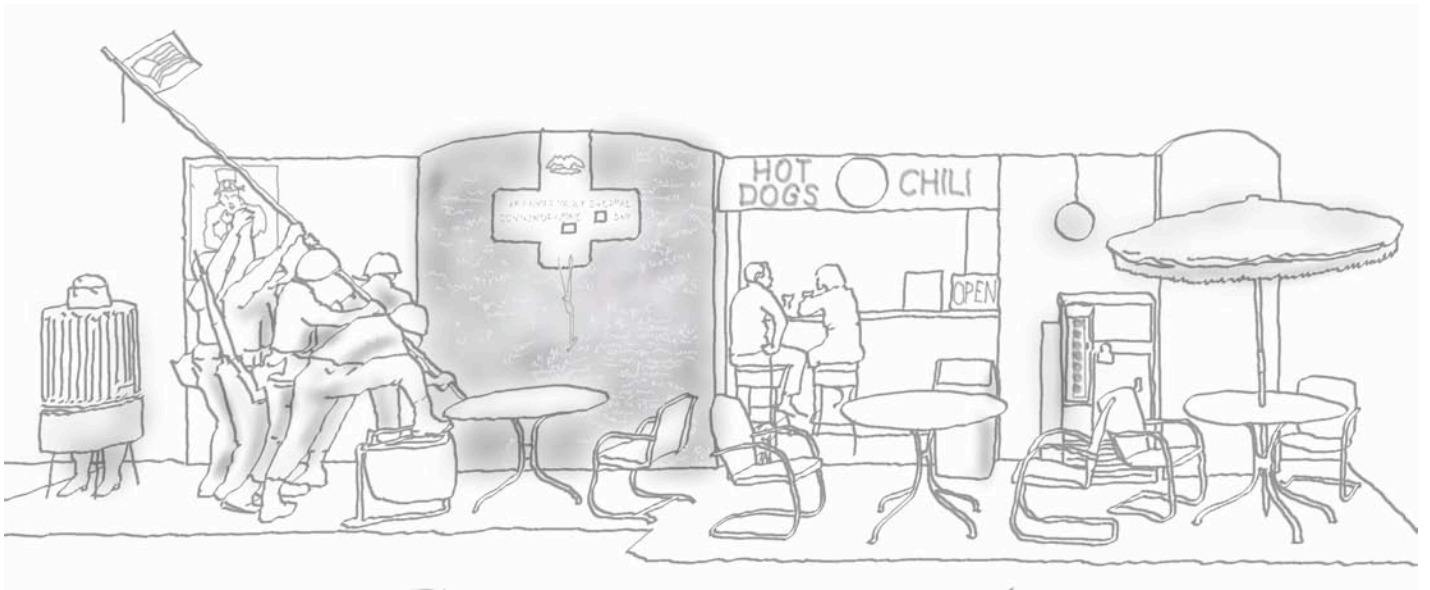
¹¹⁰ «Edward Kienholz. 1. The Eleventh Hour Final. 2. The Tadpole Piano Pool With Woman Affixed Also». onnasch galerie. Köln, 1973. o. S.



-
Edward Kienholz
The Eleventh Hour Final
1968



Edward Kienholz
The Eleventh Hour Final
1968



Edward Kienholz
The Portable War Memorial
1968

dem isolierten im Fernseh-Mausoleum liegenden Kopf. Dieses surreale Versatzstück soll bei jedem Hinzutretenden die Erinnerung an die unzähligen registrierten Kriegsbilder aktivieren und den Krieg mit all seinen Opfern als eine Angelegenheit verstehbar machen, derer sich kein Zeitgenosse entziehen kann. In seinem Werk richtet der Künstler einen Appell an das Publikum des «Fernseh-Krieges»¹¹¹, den Tatsachen genauer ins Auge zu schauen und dezidiert Stellung zu beziehen.

Im nur kurze Zeit später entstandenen «tragbaren Kriegsdenkmal» von Edward Kienholz scheinen Opfer vordergründig gar kein Thema zu sein. Vielmehr glaubt man sich mit einem Exposé effizienter Truppenaushebung, erfolgreicher Propagandamaschinerie und ruhmreicher Kriegsführung konfrontiert, welche der Gesellschaft daheim zum Besten gereichen und ein unbeschwertes genussreiches Leben sichern. Erst ein genaueres Hinsehen, ein Lesen des Kienholzschen Tableaus en détail und ein Interpretieren der ausgebreiteten Sachverhalte lassen die unverhohlene Kritik des Künstlers an der Kriegsführung seines Landes in Vietnam erkennen und die Opfer auf beiden Seiten des Konfliktes bedenken. Die zentrale Tafel, welche als eine optische Zäsur die Aufmerksamkeit des erkundenden Gegenübers auf sich zieht, macht deutlich, welche globalen Folgen das unfriedliche Zusammenleben der Völker und Nationen seit jeher zeitigt: 475 einstmals unabhängige Länder, die nach kriegesischen Auseinandersetzungen aufgehört haben zu existieren, sind weiss auf schwarz aufgeführt. Die mit dem Untergang derselben verbundenen Tragödien für die jeweils betroffene Zivilbevölkerung gilt es vorzustellen. Kienholz lässt nur an einer Stelle seines ‚Anti-Kriegsdenkmals‘ das Opfer in Erscheinung treten, und zwar als eine Art Schlusszeichen der Schauwand, eine weitere programmatischen Störung des grossformatigen Denkmals: Eine kleine männliche Figur von nur wenigen Zentimetern ist am Fuss des in Leserichtung letzten Panels, das der Künstler selbst als «Grabstein»¹¹² bezeichnet, montiert. Ihre Hände sind verbrannt. Kienholz will mit dieser abschliessenden Irritation pointiert die Folgen kopflosen – die heldenhaft Fahne hissenden Soldaten sind ohne Gesicht und Hirn dargestellt – martialischen Tuns demonstrieren und die künftigen Opfer der zu befürchtenden nuklearen Eskalation zu bedenken geben. So sind denn vom Künstler sowohl die massenhaften anonymen Opfer vergangener Kriege mittels der Beschriftungen auf der schwarzen Tafel, als auch jene der nahen und fernen Zukunft mittels der angekohlten menschengestaltigen ‚Fussnote‘ unten auf dem ‚Grabstein‘-Panel heraufbeschworen als auch die aktuellen Opfer des Vietnamkonflikts hüben und drüben ideell mittels der unterschwellig im Werk formulierten Kritik am Tun der amerikanischen Regierung und am politischen Desinteresse, sprich am Nichts-Tun, seiner Zeitgenossen und Landsleute ins Bewusstsein gerückt. Kurz: ausser der marginalen symbolischen Figur finden sich in Kienholz’ «Portable War Memorial» keine expliziten Opferdarstellungen mehr. Die Opfer sind vorstellbar aber nicht sichtbar, sie sind vergegenwärtigt durch den in der Mise en scène angelegten Assoziationsreichtum. Je genauer das Visavis über die Verhältnisse informiert ist, desto sprechender sind die vom Künstler aneinandergereihten ikonenhaften Schaubildern. Kienholz bediente sich bei der Realisierung seines provozierenden Werkes des verzerrten Tatsachenzitats, spielte bei seinem ‚Szenenpanorama‘ mit cabaretistischen Mitteln, wie etwa mit abrupten Sphären-Wechseln, bediente sich der Satire, indem er stellenweise zur grotesken Überzeichnung greift, und irritiert durch die Überblendung verschiedener historischer Zusammenhänge. Die eingefrorene Szenerie ist eine entlarvende Persiflage auf das unrühmliche zeitgenössische Geschehen in Fernost, dessen Tragweite und Folgen für die Daheimgebliebenen damals noch kaum abzuschätzen und dessen Opfer noch nicht abschliessend gezählt waren.

¹¹¹ Hierzu ausführlich im Katalogteil.

¹¹² «1960 Kienholz 1970». Text zu 11: Das transportable Kriegsdenkmal/The Portable War Memorial. o. S. Englisch Original, gleichenorts abgedruckt:
«[...] until you notice that the last tombstone which represents the future (and is necessarily blank) has a very small human man form crucified to it. [...] the viewer notices that the figure has burned hands indicating mankind's nuclear predictability and responsibility.»
Siehe ausführliches Zitat und detaillierte Ausführungen zum Werk im Katalogteil.



-
Jochen Gerz
EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt
1972/74

Zum Opferstatus in Jochen Gerz' «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt»

Ein karger Raum mit asketischer Möblierung, spärliches Licht – von nackten Glühbirnen herrührend – und eine bedrängende Geräuschkulisse stimmen die Betrachterinnen und Betrachter auf jene inhaltliche Auseinandersetzung ein, die die auf den roh gezimmerten Tischen montierten Kladden erfordern. Zwanzigmal ist die Studiertisch-Anlage wiederholt, zwanzig identische Dokumentationen der Gedenkstätte Dachau wollen eingehend betrachtet sein. Rund vier Dutzend unpräntiöser Schwarzweiss-Photographien sind zwischen Kartondeckeln auf schwarzem Papier aufgeklebt und geben Kunde von der musealen Einrichtung, ohne indes Einblick in die Stätte und ihre Geschichte zu gewähren. Die Bilder zeigen nüchtern allerlei Beschriftungen des Gedenkstättenengeländes: Verbots- und Hinweisschilder wie «Rauchen verboten», «Feuer/Notruf», «Hinrichtungsstätten», «Versöhnungskirchen». Nur indirekt verweisen die von Gerz eingefangenen Sachverhalte auf das vergangene Geschehen an diesem Ort, indem sie den bürokratischen Charakter des gegenwärtigen Gedenkstätten- wie des damaligen Lageralltags hervorheben. Monika Steinhauser benennt in ihrer präzisen Untersuchung zu Jochen Gerz' «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» diese Verklammerung von Einst und Jetzt vermittels der Sprache wie folgt:

«Die Fotodokumentation selbst sammelte Indizien, sicherte Spuren, gleicht sich im Gestus der Amateurfotografie dem Alltag an. Es sind gleichsam beiläufige Tatortaufnahmen, die das Museum, nicht das Konzentrationslager Dachau meinen. Aber in der instrumentellen Zurichtung der Sprache, in der Ähnlichkeit der Beschriftungen bleibt das Konzentrationslager dem Museumsbild eingeschrieben.»¹¹³

Es offenbart sich der irritierende Tatbestand, dass die Sprache damals wie heute weitgehend die gleiche ist, dass für die Organisation des Konzentrationslagers ein ähnliches Vokabular zum Einsatz kam wie jetzt für die Anleitung der Gedenkstätten-Besucher. Die sprachliche Wirklichkeit mutet plötzlich befremdlich an, der Künstler enthüllt lakonisch den absurden Doppelsinn der Worte. Steinhauser charakterisiert die Installation deshalb gar als kafkaesk.¹¹⁴ An diesem Ort, an dem menschliche Werte und Würde jahrelang aufs Schändlichste missachtet wurden, sind die Anwesenden nun angehalten, die Würde des Ortes zu achten. An diesem Ort, wo den inhaftierten Menschen jegliche Rechte abgesprochen wurden, wo Folter und Mord an der Tages-,Ordnung' waren, werden die Besucher per Verbotstafel detailliert über die Museums-,Ordnung' informiert.

Den Aspekt des verwalteten Verbrechens an der Menschlichkeit und des verwalteten Gedenkens im Konzentrationslager lässt Jochen Gerz die Betrachterinnen und Betrachter seiner Installation über die visuelle Information hinaus auch akustisch gewahr werden, wie Steinhauser sich treffend erinnert:

«Den nackten, bürokratischen Habitus der parataktischen Ordnung betonte ein stereotypes Schreibmaschinengeklapper als Lautkulisse. Die Assoziation Verhör und Folter stellte sich durch den gegenüberliegenden Lautsprecher ein, der das Keuchen eines laufenden Menschen wiedergab. So entstand der gespenstische Eindruck einer bürokratischen Exekution, in die der Besucher als Zeuge involviert war.»¹¹⁵

Einziger konkreter Hinweis auf die Opfer der nationalsozialistische Menschenvernichtungsmaschinerie sind in Gerz' «EXIT»-Installation die aus den Geräuschen zu schliessenden Zusammenhänge. Physisch sind die Ermordeten weder plastisch noch in Bildzitate festzumachen, sie sind für das Auge gänzlich abwesend. Gerz lässt sie vielmehr in der Vorstellung der an seinen Tischen Sitzenden und die Kladden Studierenden erstehen. Seine und die durch sein Werk bei den Betrachtern initiierte kritische Auseinandersetzung mit der Musealisierung des durchorganisierten Massenmordes, die Infragestellung des Gedenkstätten-Tourismus, wo zeugende Relikte eliminierten Menschen zu einem Standort-Vorteil gereichen, wecken tiefes Unbehagen. Für die Teilhabenden an Gerz' Inszenierung sind die damals Ausgemerzten und heute museal Instrumentalisierten zwar aus den Augen doch nicht aus dem Sinn, denn jedes der in die Kladden geklebten Bilder stellt die Angemessenheit einer derartigen Gedenkstätte und somit eines institutionalisierten Erinnerns in Frage. Der Künstler opponiert mit seinem Werk dagegen, dass die Opfer durch die am geschichtsträchtigen Ort aufbereitete Vergangenheit ein für allemal in die historische Versenkung abgelegt und nur noch als unrühmliche Begleitscheinung einer gewesenen Epoche betrauert werden. Gerz will die unentschuldbare Vernichtung von

¹¹³ Steinhauser, Monika: «Erinnerungsarbeit. Zu Jochen Gerz' Mahnmalen», in: *Daidalos. Architektur. Kunst. Kultur*. Heft 49, September 1993. Berlin, 1993. S. 104–113. S. 107.

¹¹⁴ Steinhauser, S. 107.

¹¹⁵ Steinhauser, S. 107.

Menschen durch Menschen im Bewusstsein der Gegenwart verankern. Die Möglichkeit eines solchen Geschehens soll als akute Gefährdung gesellschaftlichen Zusammenlebens stets befürchtet und beim leisesten Aufkeimen mit aller Entschiedenheit angegangen werden. Die Opfer sind in Gerz «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» physisch gänzlich abwesend, ideell indes sollen sie für die Betrachterinnen und Betrachter stets akut und gegenwärtig sein.

Armin Zweite resümiert in seinem Beitrag für den Ausstellungskatalog «Deutschlandbilder» die Stossrichtung von Gerz' «EXIT»-Installation wie folgt:

«Sein [Gerz'] Thema ist nicht das Konzentrationslager selbst, sondern wie Vorstellungen konditioniert werden, die man sich von diesem Ort des Terrors macht. In «Exit» verlagert sich der Akzent vom Was des Geschehens auf das Wie seiner Überlieferung. Veranschaulicht wird ein Abstraktionsvorgang, der alles Lebendige und damit auch das Leiden ausklammert und metaphorisch einem Abstumpfungs- und Nivellierungsprozess Vorschub leistet. «Exit» markiert damit auch einen bestimmten Moment kritischer Reflexion der Vermittlung von Geschichte, im Museum, wie sie in der Bundesrepublik zu Beginn der siebziger Jahre virulent war. [...] Die Installation von Gerz will jedoch nicht nur zeigen, wie das Museum als System sich seine Inhalte und die Besucher unterwirft sowie letztere per Anweisung diszipliniert und damit Strukturen tradiert, die es doch eigentlich mittels Aufklärung aufheben will, sondern Gerz will auch demonstrieren, dass das Museum Geschichte entwirft und konstruiert.»¹¹⁶

In «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» zieht Gerz also einerseits den Sinn von Herrichtung und Musealisierung eines vormaligen Konzentrationslagers zur Gedenkstätte in Zweifel, andererseits schlägt er mit der Installation eine Alternative zu den gängigen Denk- und Mahnmälern vor. Dies tut er auch in einer Reihe jüngerer Werke und präsentiert stets einen radikal anderen Typus Mahnmal. Allen Entwürfen und Ausführungen ist gemein, dass Opfer nie physisch in Szene gesetzt sind und dass die Betrachter unmissverständlich zur Teilnahme angehalten sind.¹¹⁷ Mit seinen Werken zielt er darauf, einer neuen Generation die Augen für die unabänderlichen geschichtlichen Ereignisse zu öffnen und die hierfür verantwortlichen gesellschaftlichen Fehlentwicklungen im Bewusstsein zu verankern.¹¹⁸

¹¹⁶ Zweite, Armin: «Jochen Gerz: «Exit» – Materialien zum Dachau-Projekt (1972/74)», in: Ausstellungskatalog «Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land». Berlin, Martin-Gropius-Bau. Verschiedene AutorInnen. Frankfurt a. M., 1997. S. 442–444. S. 444.

¹¹⁷ In rund einem halben Dutzend Denkmalprojekten und Installationen zeigte Jochen Gerz zwischen 1972 und 1998 provokativ auf, wie wenig tauglich ihm konventionelle öffentliche Einrichtungen wie Museen oder Mahnmale scheinen, um sich der qualvollen Erinnerung an den Holocaust zu stellen.

Es sei an dieser Stelle auf das «Mahnmal gegen den Faschismus», 1986 in Hamburg-Harburg, und auf das «Mahnmal gegen Rassismus», 1993 in Saarbrücken, hingewiesen, die beide als eindruckliche Beispiele einer rigorosen Haltung wider das Vergessen, wider die Ausgrenzung und für die Wahrung der Freiheit des Individuums gelten dürfen.

Ferner zu erwähnen ist der Wettbewerbsentwurf «Warum ist es geschehen?» für das Holocaust-Mahnmal in Berlin, wo Voten von Besucherinnen und Besucher sukzessive als Bodeninschriften den 20'000 qm umfassenden Platz als Ort des Gedächtnisses definiert hätten. Hierzu: Ausstellungskatalog «Jochen Gerz. Res Publica. Das öffentliche Werk 1968–1999». Museion – Museum für moderne Kunst, Bozen/Kunsthalle zu Kiel/ Art Gallery of Windsor, Ontario/Sønderjyllands Kunstmuseum, Tønder. Verschiedene AutorInnen. Osterfildern, 1999. S. 80–85.

Zu Esther und Jochen Gerz' Harburger Mahnmal insbesondere:

- Gerz, Jochen: *Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus*. Hamburg/Stuttgart, 1994.

- Köneke, Achim (Hrsg.) et al.: *Gerz, Jochen/Shalev Gerz, Esther. Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus*. Verschiedene AutorInnen. Hamburg/Ostfildern, 1994.

- Krempel, Ulrich: «Sieben Anmerkungen zum «Harburger Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt» von Esther und Jochen Gerz», in: Plagemann, Volker (Hrsg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*. Köln, 1989. S. 177–183.

- Springer, Peter: «Rhetorik der Standhaftigkeit. Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals», in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Bd. XLVIII/XLIX, 1987/88. Köln, 1988. S. 365–408. S. 388–391 mit Anm. 60–70.

Zu Jochen Gerz' Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken:

- Gerz, Jochen: *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1993.

¹¹⁸ Hierzu insbesondere: Young, James Edward: *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*. Hamburg, 2002. Hier insbesondere das Kapitel: «Erinnerung wider Willen im heutigen Deutschland. Jochen Gerz' Gegen-Monumente». S. 142–177. Englische Originalausgabe: New Haven/London, 2000.

Zum Opferstatus in Jean Tinguelys «Transmission de la mort» («Totentanz: Mengele»)

Das absurd anmutende Stelldichein der vierzehn von Jean Tinguely 1986 kreierten Maschinenwesen erweist sich bei genauerer Beschäftigung als ein ausnehmend vielschichtiges Ensemble mit komplexen historischen wie literarischen Bezügen. Formale Anspielungen laden zu inhaltlichen Assoziationen, so dass vielerlei thematische Stränge verfolgt werden können und das Werk über die im Titel direkt angelegten Verweise auf die Bedeutungskontexte «Totentanz» und «Mengele», also auf den mittelalterlichen Schwarzen Tod und auf den Holocaust im Allgemeinen wie die Verbrechen der Nazi-Ärzte im Besonderen, Bezug nimmt.

Das Hauptaugenmerk ist im vorliegenden Zusammenhang auf jenes kinetische Gebilde der Gruppe mit Titel «Transmission de la mort» gerichtet, einem steil ansteigenden Förderband mit merkwürdigem ‚Fördergut‘. Intakte und fragmentierte Tier- wie Menschenschädel laufen darauf in einem fort, festgezurret an den Rechen wie Trophäen, vollziehen einen Reigen, dessen Choreographie von der Maschine vorgegeben ist: Ein Ossarium ‚on the move‘, so scheint es. Während bei den mittelalterlichen Totentanzdarstellungen Abscheu und Schauer durch die Darstellung exaltierter Gerippe hervorgerufen wurde, deren äussere Hülle sehnig und zerfasert von den Knochen herabhängt und so den Verwesungsprozess grotesk zur Anschauung bringt, irritiert in Tinguelys Knochendefilee, das der Ästhetik des Kaputten verpflichtet scheint, die Bruchstückhaftigkeit der knöchernen Versatzstücke und deren Montage an Schnüren, Bändern und auch Ketten. Das Zittern gibt den Schädeln, insbesondere dem menschlichen, den Anschein von Wiedergängern, denen die Grabesruhe versagt bleibt.

Tinguely vergegenwärtigt die anonymen Massen der Opfer in der absonderlichen Belegung und makaberen Bewegung des Fließbandes. Das Werk evoziert in der Vorstellung der Betrachtenden Bilder von Folter, Verstümmelung, Vernichtung.

Dass die im Titel benannte Todesübertragung¹¹⁹ auf das totale Ausmerzungsbestreben und die ausgeklügelte Vernichtungsmaschinerie der Nationalsozialisten Bezug nimmt, will heissen auf die straff durchorganisierte Verschiebung von Deportierten, auf die schnelle Abfertigung nach deren Ankunft in den Lagern, auf die effiziente Tötung und Beseitigung der Leichenhaufen wie auf die konsequente Ausbeutung der toten Körper, ist offenkundig. Tinguelys «Transmission de la mort» scheint eine mögliche Illustration für die von Wolfgang Sofsky benannte historische Entwicklung zu sein:

«In zwölf Jahren verwandelte sich das Konzentrationslager von einem Ort des Schreckens in ein Universum des Grauens.»¹²⁰

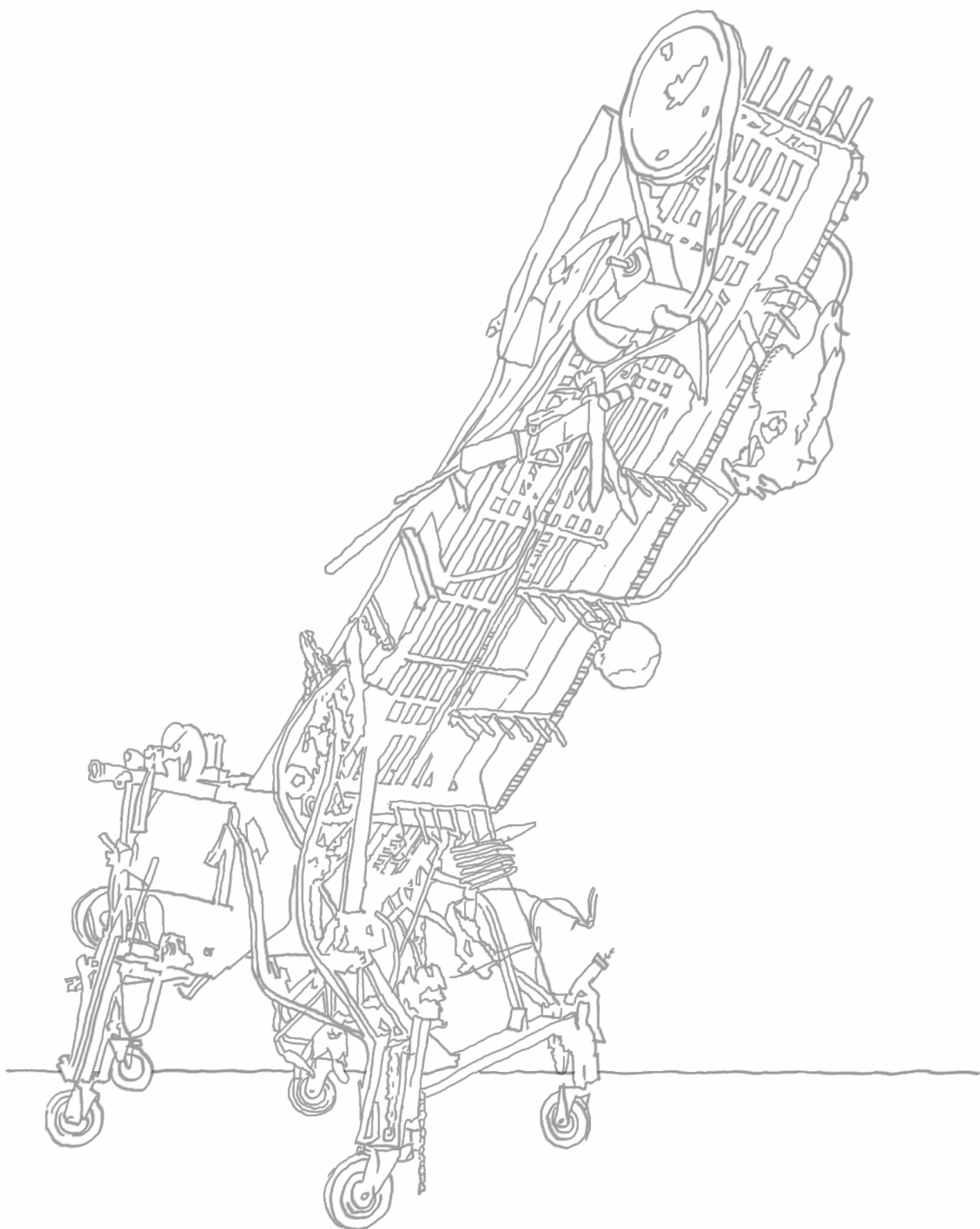
Über das inadäquate Ansinnen, der zu Millionen Gemordeten mit den üblichen Trauerritualen zu gedenken, stellt der deutschjüdische Philosoph Günther Anders in seinen «Philosophischen Stenogrammen» Reflexionen an:

«Auschwitz: Wenn du von Auschwitz sprichst, dann vermeide Feierlichkeit. Der feierliche Tonfall ziemt sich nicht, er ist noch zu human, er könnte noch so klingen, als wenn es irgendwo doch noch eine Möglichkeit von Sinn oder Versöhnung gebe – und diese Möglichkeit offen zu lassen, das wäre eine tödliche Entwürdigung des Monströsen, das sich abgespielt hat. Sprich nicht von ‚Toten‘. Noch nicht einmal von ‚Ermordeten‘. Beides wäre Hohn. Getötet worden ist niemand. Und ermordet worden ebenfalls niemand. Wie tief dich das auch erschrecken mag, wie schwer dir das auch fallen mag, die einzig angemessene, die einzige wahre, die einzige der Millionen entwürdigten würdige Rede ist die zynische. Zu sprechen hast du also von dem Material, das, der Maschine zur Verarbeitung zugeliefert, die ungewöhnliche Eigenschaft besessen hat, sehen, hören und fühlen zu können. Und (wenn du die Zeugen erwähnst, die heute auftreten): von den zufällig unverarbeitet gebliebenen Materialresten, die die gleichfalls ungewöhnliche Eigenschaft besitzen, sich erinnern, berichten und anklagen zu können. – Nur so. anders zu sprechen, ist unerlaubt und läuft beinahe schon auf Entschuldigung heraus.»¹²¹

¹¹⁹ Transmission oder Übertragung kann auch als Übermittlung verstanden werden, d. h. die Nachricht, Benachrichtigung des eingetretenen Todes. Diese spielte in der Nazi-Bürokratie eine gewichtige Rolle, die minutiöse Buchführung über Verlauf und Produktivität der Vernichtungsmaschinerie wurde in sprödem Nominalstil abgefasst und im Falle der Euthanasie-Opfer mittels vorgedruckten Formularen den Angehörigen jeweils verblümt kund getan.

¹²⁰ Wolfgang Sofsky: *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. Frankfurt a. M., 1993². S. 14.

¹²¹ Anders, Günther: *Philosophische Stenogramme*. München, 1965/2002³. S. 53.

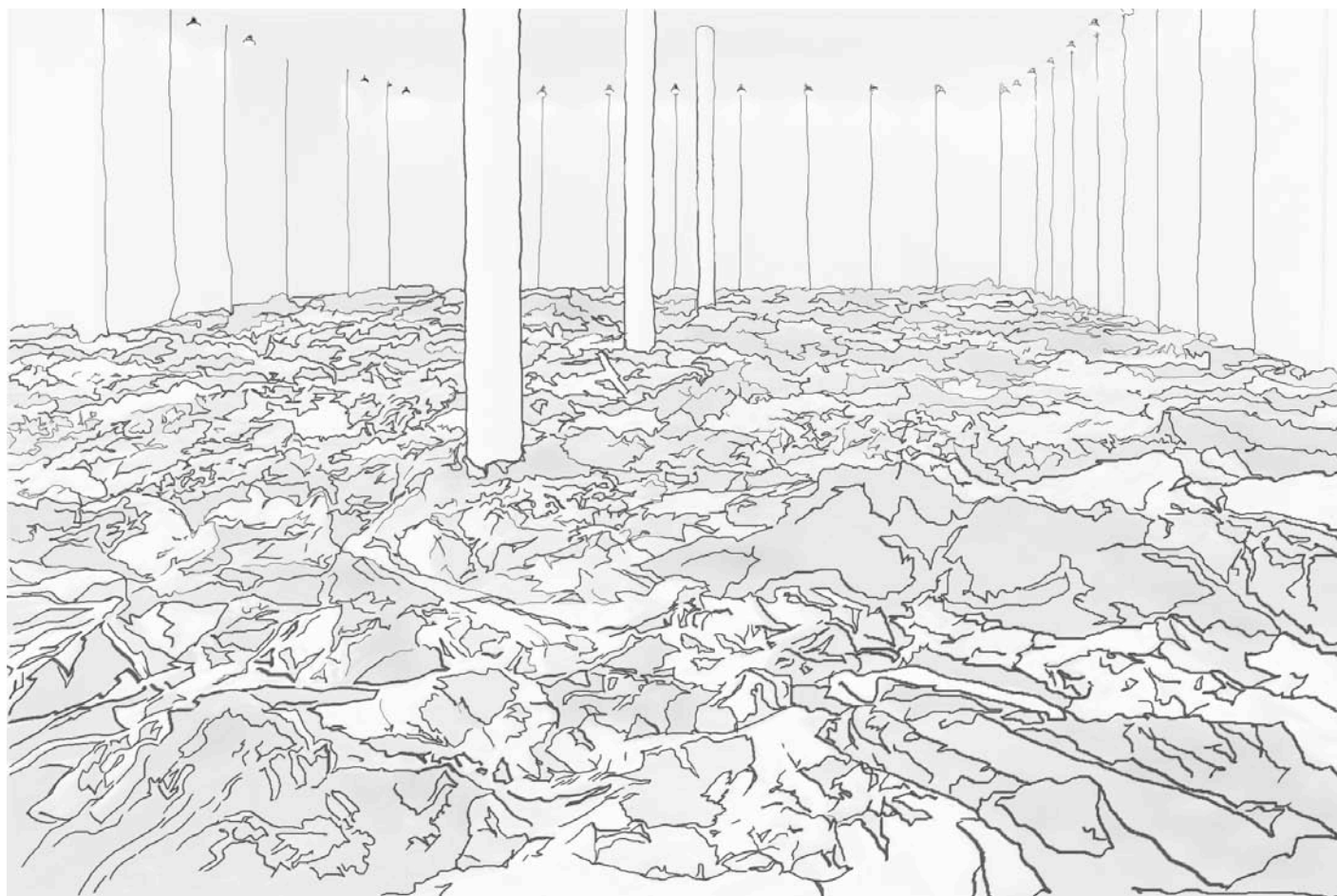


Jean Tinguely
Mengele Totentanz – Transmission de la mort
1986

Gerade die Technisierung des NS-Massenmordes bedarf einer besonderen Form der mahnenden Erinnerung, da sich die Verantwortlichen nicht mehr ohne weiteres von den Unschuldigen unterscheiden lassen.

Jean Tinguely hatte sich für seine Auseinandersetzung mit dem Holocaust das Totentanz-Thema mit dessen tradiertem inhaltlichen und formalen Eindringlichkeit angeeignet, um sich mit dem höchst sensiblen Stoff des massenhaften wie stereotypen Mordens zu beschäftigen und einen adäquaten metaphorischen Ausdruck hierfür zu finden. Mit der Nennung Mengeles führt Tinguely für die vor nichts zurückschreckenden Menschenverachtung, für den totalen Ethikverlust einer Gesellschaft einen handfesten Stellvertreter vor. Die Eindringlichkeit einer solch pointierten Verknüpfung von künstlerischer Gestaltung und historischen Fakten birgt indes die Gefahr in sich, dass die Anteilnahme am Los der Opfer beim Betrachten des Werkes hinter die Verachtung für den Täter zurücktritt, dass sich – wie Barbara Weyandt es in ihrer Monographie zu Tinguelys «Totentanz» nennt – eine «Asymmetrie des Erinnerns»¹²² einstellt: Mengele bleibt in aller Munde, wohingegen die Opfer weitgehend in der Anonymität verschwunden sind. Das Förderband mit den unablässig wiederkehrenden Schädeln lässt dahingegen die Gemordeten nicht in Vergessenheit geraten und führt sie sinnfällig vor das innere Auge der Betrachterinnen und Betrachter.

¹²² Weyandt, Barbara: *Maschinerie des Todes. Der Mengele Totentanz von Jean Tinguely. Eine moderne Danse macabre und ihr Beitrag zur Erinnerungskultur*. St. Ingbert, 2002. S. 5.



-
Christian Boltanski
Réserves – La fête de Pourim
1989

Zum Opferstatus in Christian Boltanskis «Réserve – La fête de Pourim»

Massenhaft Kleider, flächendeckend und knöcheltief am Boden verstreut, entlang der Wände herabhängende Lampen, ein schwaches Licht ausstrahlend, so präsentierte sich die Mise en scène von Christian Boltanski 1989 im Museum für Gegenwartskunst in Basel. Wer sie – im Sinne des Künstlers – erfassen wollte, musste sich entscheiden, in den Raum einzutreten und dabei durch die Textilschicht zu waten. Das Werk rührt an Tabus, denn weder ist es *comme il faut*, intakte Kleidungsstücke achtlos auf dem Boden auszubreiten, noch den Fuss auf selbige zu setzen. Letzteres, weil die zwangsläufige Verschmutzung und Beeinträchtigung der Kleider deren Wert mindert und sie ihrem Daseinszweck entfremdet aber auch weil die Erinnerung an die Ereignisse in den nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern, an die schamlose Verwertung der Menschen und ihrer sämtlichen Habe, es verbietet, über angehäufte Bekleidungsstücke zu gehen. Das Gedenken an die Millionen Opfer, die sich vor ihrer Ausmerzung ihrer Kleider entledigen mussten, so dass diese anschliessend in den hierfür bestimmten Lagerbaracken aussortiert und neuen Bestimmungen zugeführt werden konnten, ist angesichts von Boltanskis ‚Materialschlacht‘ nicht auszublenden.

Der Künstler überlässt es in «Réserve – La fête de Pourim» wie in anderen Installationen den Betrachterinnen und Betrachtern, die zahllosen Opfer zu imaginieren. Kleideranhäufungen bilden hierfür den Katalysator. Indem Boltanski grosse Mengen an Textilien, es sind dies stets Kleidungsstücke der Gegenwart, d. h. solche, die er am Ausstellungsort besorgt oder von den Einheimischen erhalten hat, schafft er einen direkten Bezug zum Publikum – das Werk verweist nicht nur auf die historischen Begebenheiten, sondern gemahnt an die potenzielle Gefahr ähnlicher Massenvernichtung. Die Reaktionen auf seine Werke mit Kleideranhäufungen sind denn auch geprägt von den persönlichen Erfahrungen oder Kenntnissen des jeweiligen Publikums. Boltanski stellt die inhaltliche Auslegung seiner textilen All-overs den Assoziationen der Betrachtenden anheim, er verwehrt sich gegen eine einzige offizielle Lesart:

«Als Künstler kann man nur mit Bildern arbeiten, die allen gemeinsam sind, und dadurch als Stimulus für ganz persönliche Assoziationen funktionieren.»¹²³

Die Opfer sind nicht physisch zitiert, sondern mittels an sich unverbindlicher Objekte vergegenwärtigt. Harmlose zeitgenössische Requisiten – Kleider von aktuellen Farben, Schnitten und Dessins – legen in dieser provokanten Anordnung die drastische Bezugsetzung zu historischen Trägern nahe. Als Einzelstücke harmlos, mutieren die Textilien in der abgründigen Akkumulation zum Menetekel. Sie stehen zeichenhaft für einen unmissverständlichen Konnex der massenhaften anonymen Vernichtung.

Abschliessend sei der Titel des Werkes in Erinnerung gerufen, der sich auf eine drohende und von der Jüdin Ester abgewendete Judenverfolgung im alten Perserreich bezieht: Verschwörung und Missgunst hatten zum königlichen Erlass der Judenausrottung geführt, die durch das Los (hebräisch: *pûr*) auf einen bestimmten Tag festgesetzt worden war. Unter Lebensgefahr gelang es Ester, dem Schicksal der Juden eine andere Wendung zu geben und ihre Glaubensgenossen vor der Auslöschung zu bewahren. Seither feiern die Juden beim Purimfest diese verhinderte Vernichtung.¹²⁴ Wenn nun Boltanski seine Installation mit der knapp abgewehrten alttestamentarischen Judenvernichtung in Zusammenhang bringt, unterstreicht er die Überzeitlichkeit der existentiellen Bedrohung verfolgter Menschen in widrigen Herrschaftsverhältnissen jeglicher Couleur: Gedacht ist des biblischen Geschehnisses, vergegenwärtigt sind die Millionen von Opfern der nationalsozialistischen Säuberungsideologie, antizipiert sind die massenhaft Leidtragenden künftigen ethnischen oder politischen Wahnsinns. Die für das gewaltsame Sterben stellvertretenden Textilien bergen in der Anhäufung eine ungeheuerliche Suggestionskraft, weshalb es nicht verwundert, wenn nach dem Genozid in Ruanda an der Gedenkstätte für die von Lehrern massakrierten Schülerinnen und Schüler die Kleider der Opfer über Leinen gelegt im ganzen Raum ausgehängt sind.¹²⁵

¹²³ Christian Boltanski, zitiert aus: Huber, Joerg/Martens, Jutta: «Christian Boltanski: Täter und Opfer zugleich», in: *NIKE. New Art in Europe*. Nr. 26, Dez./Jan./Feb. 1988/89. München, 1988. S. 12–16. S. 13.

¹²⁴ Siehe hierzu das alttestamentarische Buch Ester.

¹²⁵ Die Gedenkstätte befindet sich in Murambi, Ruanda. Eine Abbildung der genannten Kleider-Inszenierung (photographiert von Tiane Doan na Champassak) ist publiziert in: Signer, David: «Die Hölle hat einen Ausgang», in: *Die Weltwoche*. Nr. 25, 19. Juni 2003. Zürich, 2003. S. 49.

„Vergegenwärtigung“ im „Provokationstheater“ in Analogie zu „Suggestions-Installationen“ – Herausfordern durch Verzerren

Nachdem die vorausgegangenen Analysen gezeigt haben, dass künstlerische Vergegenwärtigung abwesende und erinnerte Opfer vehement ins Bewusstsein von Betrachterinnen und Betrachtern zu rücken vermögen, soll im Folgenden die Analogie zur Vergegenwärtigungsstrategie in der zeitgleichen darstellenden Kunst aufgezeigt werden.

Bei den Installations-Gestaltungen von Christian Boltanski, Jochen Gerz, Edward Kienholz wie auch Jean Tinguely springt deren szenische Qualität ins Auge und zeigt sich als wichtige Komponente für die Polarisierung und Provokation der ausgebreiteten Inhalte. Hierin lassen sich die konkreten Vergleiche zu den ausgewählten Inszenierungen von Peter Brook, George Tabori und Peter Zadek/Joshua Sobol ziehen. Die in den Installationen wie in den Bühnenwerken angelegten Provokationen zielen auf eine Stellungnahme des adressierten Publikums. Von einer entlarvenden Persiflage oder einer grotesken Ritualisierung herausgefordert, wird das Visavis da wie dort zu Beurteilung und Parteinahme angehalten. Der physische Einbezug desselben erweist sich hierbei als eine wichtige Erfahrung, die den emotionalen Nachvollzug auslösen oder verstärken kann. Die Werke beider Disziplinen beschwören Bilder herauf, wecken Vorstellungen und diffuses Unbehagen.

Edward Kienholz und Peter Brook stossen ins gleiche Horn, wenn sie in «The Portable War Memorial» beziehungsweise in «US» das Publikum zur Auseinandersetzung mit dem gegenwärtigen Krieg in Vietnam zwingen und die unausweichliche Frage in den Raum stellen, was ein jeder Zeitgenosse damit zu tun hat. Während Kienholz die einlullende Mythisierung durch die staatliche Propaganda für den heldenhaften Einsatz an der Front anprangert, dies mit der plärrenden Tonne Kate Smith und den gesichtslosen Fahnenhissern, lässt Brook die weibliche Hauptdarstellerin Glenda in der Schlusszene einen Monolog perversen Inhalts deklamieren:

«[...] I want it [the Vietnam war] to come HERE! I want to see it in an English house, among the floral chintzes and the school blazers and the dog leads hanging in the hall. I would like us to be tested.»¹²⁶

Die Ambivalenz von einem sicheren bürgerlichen Dasein im Schutze einer kriegsführenden Regierung und dem neugierigen Verfolgen der Kampfhandlungen und damit verbundener Schrecknisse in den Medien tritt in diesen Werken offenkundig zu Tage.

Glenda lässt in ihren an die Zuschauer gerichteten Worten keinen Zweifel an der Verantwortlichkeit eines jeden an den Geschehnissen in der Ferne:

«And all this I would like to be photographed and filmed so that someone a long way off, safe in his chair, could watch us in our indignity! Everyone who doesn't care what goes on – so long as it's out of sight – wants it to go on; because if it's being done to someone else, they think it won't be done to them; and if someone else is doing it, that's better than doing it yourself.»¹²⁷

Zeichenhaft macht Kienholz denselben Sachverhalt mit dem am Imbiss-Stand schlemmenden Paar deutlich und gibt zu verstehen, dass die Betrachterinnen und Betrachter seines «Portable War Memorials» als potentielle Konsumenten an seinen Gartentischen Gesinnungsgenossen den desinteressierten und (gesellschaftspolitisch) inaktiven Eis-Geniesser gleichzusetzen sind. Eine Implikation, die einem versierten Visavis eine selbstgerechte Begegnung mit dem Werk verunmöglicht.

Die von Kienholz angestrebte Sensibilisierung der Betrachterinnen und Betrachter für deren mittelbare Teilhabe an den im Kunstwerk angeprangerten Sachverhalte nennt Brook «Verführung»:

«Das [Stück «US»] war in gewissem Sinne Verführung – es bediente sich einer zeitgemässen, hochverderblichen witzigen [Inszenierungs-]Sprache, um den Zuschauer dazu zu verlocken, bzw. ihn so zu ärgern, dass er sich am Nachdenken über grundsätzlich abstossende Themen beteiligte. [...] Der Augenblick der Wahrheit war zugleich unser einziger dramatischer Augenblick, der einzige Augenblick vielleicht von Tragödie, die einzige Konfrontation. Dieser Augenblick kam ganz am Schluss, wenn alle Schauspielkunst aufhörte, und Schauspieler und Publikum gemeinsam innehielten, der Augenblick, wenn sie und Vietnam einander ins Gesicht blickten.»¹²⁸

¹²⁶ Williams, David: *Peter Brook. A Theatrical Casebook*. London, 1988. S. 102.

¹²⁷ Williams, S. 102.

¹²⁸ Brook, Peter: *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film & Oper. 1946–1987*. Berlin, 1989. Englische Originalausgabe: *The Shifting Point. 1946–1987*. New York, 1987. S. 89. Im Folgenden zitiert als: Brook, *Wanderjahre*.

Zu einem vergleichbaren Blickkontakt mit Vietnam nötigt Kienholz die Betrachter seiner Installation «The Eleventh Hour Final» und führt sie zur Einsicht, dass ihre Haltung als westliche Zuschauer des Krieges wenig rühmlich ist, da der Passivität der Zuschauer vor der Mattscheibe ein stilles Einverständnis mit dem Vorgehen der Regierung und den Ereignissen im Feindesland zugrunde liegt. Der Blick auf den Puppenkopf unter der Gefallenen- und Verletztenstatistik soll aufrütteln und die Konsequenzen der bedenklichen Kriegshandlungen wie einen Stachel ins Bewusstsein treiben.

Wie Edward Kienholz in den Installationen so verzichtet auch Peter Brook in der Inszenierung «US» weitgehend auf das Illustrieren massenhafter Opfer. Vielmehr erfolgt bei beide die Vergegenwärtigung der im Kriegsgetümmel Umgekommenen und Gemordeten mittels Requisiten, Objets parlants, oder Chiffren, die den Betrachtenden zur eigenen Interpretation vorgelegt werden. Als Strategie werden groteske Ritualisierungen einer faktischen Begebenheit herangezogen, etwa das Fahrenhissen, eine Geste, die im «Portable War Memorial» als leere und fragwürdige Verherrlichung entlarvt ist,¹²⁹ oder die Selbstverbrennung buddhistischer Mönche in «US».

Der Theaterkritiker Ernst Wendt beschreibt Reizwert und Wirkung der erwähnten Selbstverbrennungs-Simulation auf der Bühne und benennt deren mögliche Rezeption:

«Der pantomimisch beschworene Feuertod wird in Brooks Aufführung zum wiederkehrenden Bild absurden, verstörenden Protestes. Die nachgespielte Verbrennung auf der Bühne nimmt die Wochenschaubilder aus Saigon in sich auf, wir sehen das Imaginierte vor unseren Erinnerungen an die Reproduktionen, aber es ist seines Nachrichtenwertes beraubt, in einem andern emotionalen Zusammenhang organisiert. Die Information wird von Theatermitteln «aufgefressen» – und durch Reizwerte, durch psychische Wirkungen zwischen Bühne und Publikum ersetzt. Diese Wirkungen werden – ich spekuliere – um so grösser sein, je mehr Phantasie einer zu Hilfe nimmt, um für sich das reduzierte, aber leibhaftige Bild auf der Bühne «körperlich» zu ergänzen.»¹³⁰

Dieselbe Diagnose lässt sich für Kienholz' «The Eleventh Hour» stellen: Die Polarisierung erfolgt durch die Inkongruenz von inszenierter Örtlichkeit, der Trautes-Heim-Glück-allein Wohnzimmer-Idylle, und dem simulierten medialen Eindringen der unablässigen Schreckensmeldungen aus der Ferne. Irritation erwächst aus der im ersten Moment scheinbar harmlosen Banalität des Environments mit seiner anheimelnden Alltagswirklichkeit und der plötzlichen Überraschung des aufscheinenden Puppenfragments, das die floskelhafte Gefechtsbilanz in der Vorstellung der Betrachtenden mit physisch abwesenden Opfern verknüpft. Desgleichen geschieht in «US», wenn die Darsteller das zweite Kernthema des Stücks, die Bombardierungen Vietnams, ausbreiten: Die Opfer sind nicht physisch auf der Bühne inszeniert, sie werden aus den Auskünften der Täter in der Vorstellung der Zuschauerinnen und Zuschauer evoziert. Die Schilderungen von Greueltaten sind gelegentlich durch die Projektion von Dias in den Bühnenraum illustriert, beispielsweise die Photographie eines Soldaten beim «body count», bei der numerischen Erfassung getöteter «Feinde».¹³¹ Peter Brook lässt ferner einen Bomberpiloten auftreten, der von seinem Vergnügen berichtet, im Tiefflug Vietnamesen zu jagen und Napalm auf sie niederzulassen. Sein einziges Bedauern sei, dass er nach der Bombardierung nicht in die betroffenen Gebiete gehen könne, um den Erfolg der militärischen Aktion und den Effekt des Napalms zu sehen. Der Song «Zappin' the Cong» begleitet diesen Bericht und wird während des Stücks drei weitere Male variiert, gleichsam dem Publikum eingebleut.¹³²

Brook setzt auf Polemik, lässt seine Darsteller bisweilen subversive Maximen verlautbaren und zwingt das Publikum zum inneren Protest, zur Sympathie für die Opfer. Gleichwohl weiss er die Gefahr der Blockade des Publikums, um die etwaige Verweigerung eines empathischen Nachvollzugs:

¹²⁹ Es sei ferner daran erinnert, dass schon die photographische Vorlage für das als Vorbild dienende Denkmal in Washington ein Vorspiegelung falscher Tatsachen ist, da das Sujet – die Eroberung des Mount Suibachi – für die «Nachwelt» gestellt worden war.

Hierzu ausführliche Darlegung im Katalogbeitrag zu «The Portable War Memorial».

¹³⁰ Wendt, Ernst: «Mit den Bomben spielen. Peter Brooks «US» und andere Londoner Theatereindrücke», in: *Theater heute*. Heft 2, Februar 1967. Velber bei Hannover, 1967. S. 12–19. S. 14.

¹³¹ Hierzu Alter, Nora M.: *Vietnam Protest Theater. The Television War on Stage*. Bloomington/Indianapolis, 1996. S. 118f.

¹³² Der Topos der Bombardierungen kommt zu einem späteren Zeitpunkt nochmals zur Sprache, wenn ein Air Force Colonel einem Reporter die Abwürfe von Sprengkörpern und C-Waffen (toxischen Pestiziden wie CS5) schildert: «At Ban Sang, 55 B52s went in and dropped so many hundred tons of bombs, so many hundred tons of napalm, so many hundred tons of CS5... and you do not know whether the VC were there or not?». Zitiert nach Alter, S. 118.

Zum Umfang der Bombardierungen in Vietnam siehe Katalogbeitrag zu Kienholz' «The Eleventh Hour Final» mit Anm. 57.

«Wenn das Theater ein so brennendes, so unbequemes Thema wie Vietnam berührt, muss es unweigerlich starke, unmittelbare Reaktionen auslösen. Das scheint wünschenswert, denn wir wollen, dass unser Theater stark und unmittelbar ist. Doch wenn der Abzug so schnell losgeht, wenn die Ladung so schnell kommt, wenn die erste Reaktion so stark ist, besteht keine Möglichkeit, sehr tief zu gehen. Die Läden gehen rasch herunter.»¹³³

Peter Brook hat schon früh erklärt, dass es Ziel der Aufführungen seines Stückes «US» sein müsse, am Ende das Publikum sprachlos zurückzulassen. Am Ende sollte im Auditorium Schweigen herrschen «like an open mouth, not a shut eye»¹³⁴.

Den Zuschauerinnen und Zuschauer soll auf der Bühne nicht eine Wiederholung von gedruckten oder gesendeten Nachrichten als unumstößlicher Tatsachenbericht vorgesetzt werden, sondern sie sollen im Theater Zeuge einer Heraufbeschwörung verschiedener Facetten der ungeheuerlichen Geschehnisse werden und angehalten sein, sich ein eigenes Bild zu machen, eine eigene Wertung vorzunehmen:

«US stellt keine Behauptungen auf. [...] Die Vorstellung vom Theater als Fernsehdokumentation akzeptierten wir ebensowenig wie die vom Theater als Vortragssaal oder als Propagandaorgan. Wir verwarfen diese Möglichkeiten, weil wir meinten, dass diese Aufgaben, vom Fernseher bis zum Klassenzimmer, über Zeitung, Plakat und Paperback, bereits von Medien erledigt wurden, die dafür bestens ausgerüstet sind. An einem Tatsachentheater^[135] waren wir nicht interessiert. / Wir waren an einem Konfrontationstheater interessiert.»¹³⁶

Ernst Wendt unterstreicht in seiner Einschätzung der Inszenierung, dass «US» durch den manipulativen Einsatz von historischen Fakten und Medienbildern darauf hinzielt, einen Stellungsbezug zu forcieren. Das Agieren auf der Bühne, die Provokation in der polemischen Darlegung der aktuellen Ereignisse ist eine deutliche Standpunktartikulation Peter Brooks und drängt das Publikum zur Parteinahme:

««US» benutzt Dokumente und Protokolle und verbürgte Aussagen nicht als Information, nicht als Materialien der Aufklärung – sondern als «Bilder», als leibhaftig gewordene, verkörperlichte Urkunden unserer Zeit, verwirrend, einander widersprechend. «US» benutzt die Formen von TV, Rundfunk und Populärkultur, um die Strategie der Medien, über die wir gemeinhin Information und emotionale Erregungen und «Botschaften» empfangen, aufzudecken und zu unterwandern. Die Benutzung des Trivialen – um es zu befragen auf seine uns mitbestimmenden Inhalte – hebt freilich den Willen, auch «schöpferisch» zu sein und «Kunst» zu machen, auf; vor allem den Willen auf dem Umweg über «Kunst» einen Standpunkt zu artikulieren. [...]»¹³⁷

Hierin liegt eine wichtige Gemeinsamkeit des Provokationstheaters und der ‚Suggestions-Installationen‘. Brook wie Kienholz lassen in ihren Inszenierungen keinen Zweifel an ihrer Intention, vom Publikum ein genaues Hinschauen, ein konsequentes Beurteilen aller Aspekte – auch der verwerflichen, stets verdrängten – und eine dezidierte Parteinahme einzufordern. Die Thematisierung des Ereignisbezugs und der Verantwortlichkeit eines jeden ist erklärtes Ziel:

«We were going to examine our own attitudes, to ask ourselves as totally as possible how the Vietnam War affected *us* [sic!].»¹³⁸

Einen noch expliziteren Einbezug des Publikums verfolgen Jochen Gerz' Installation «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» und George Taboris «Shylock-Variationen», eine sehr eigenwillige und auf den Holocaust gemünzte Interpretation von Shakespeares «Kaufmann von Venedig». Die in Installation und Inszenierung erwirkte stumme Partizipation der Anwesenden, die Betonung ihrer

¹³³ Brook, *Wanderjahre*, S. 90.

¹³⁴ Hunt/Reeves, S. 104.

¹³⁵ Brook hatte sich bei früheren Regiearbeiten mit dem Dokumentarischen Theater auseinandergesetzt, so brachte er 1963 Rolf Hochhuths «Der Stellvertreter»/«Le Vicaire» im Pariser Théâtre de l'Athénée auf die Bühne und nahm mit der Royal Shakespeare Company im Londoner Aldwych Theatre an der vielfachen Uraufführung von Peter Weiss' «Die Ermittlung»/«The Investigation» teil. Siehe Ortolani, Olivier: *Peter Brook*. Verschiedene AutorInnen. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1988. 123f.

¹³⁶ Brook, *Wanderjahre*, S. 88.

¹³⁷ Wendt, S. 12–19. S. 16.

¹³⁸ Peter Brook, zitiert nach: Hunt/Reeves, S. 99. Eingeleitet wird das Votum mit der Erklärung: «At the same time, we must be aware from the start that we were not trying to make a documentary about Vietnam.»

Adressierung durch die Anlage – Kladden, die zur Durchsicht und Studium des Inhalts auffordern – oder das Spiel – Akteure, die durch Gesten und Handlungen in direkten Kontakt mit den Zuschauern treten und eine unmittelbare persönliche Reaktion auslösen – ist evident. Beeinflussung scheint die Strategie zu sein, die Gerz und Tabori praktizieren. So können Besucherinnen und Besucher von «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt», eingestimmt durch die räumliche Situation und vertieft in die vielfach aufgelegten Kladden, aus den fotografierten Vorschriften zum korrekten Verhalten in der Gedenkstätte des ehemaligen Konzentrationslagers Dachau die Atmosphäre der Einschließung und Bevormundung der ehemaligen Häftlinge erahnen. Die Installation suggeriert – die Lichtverhältnisse, die zermürbende Geräuschkulisse und die irritierende Nüchternheit der Photographien tun ihr Übriges – ein Ausgeliefertsein an eine verfügende Instanz, die sich weder zu erkennen gibt noch zu einem Dialog bereit scheint. Bei den Anwesenden in dieser Raumin szenierung kann ein diffuses Unbehagen, gar ein Gefühl des Ausgesetztseins hochsteigen. In Taboris «Shylock-Variationen» erfolgt der vehementeste Affront in der Bedrängung des Publikums mit einem kruden Verstümmelungsakt, dem ungeheuerlichen Malträtieren von Puppen in Häftlingskleidung. «Statt Botenbericht oder Mauerchau wird das Berichtete auf verfremdend-einfache, reduktionistische Weise gezeigt.»¹³⁹ Die Irritation, die sich beim Zuschauen eines solch Tabu brechenden Akts einstellt, wird gar verstärkt durch die vereinzelte Übergabe der Puppenfragmente an die Theaterbesucher, die so brüsk zur ‚handgreiflichen‘ Zeugenschaft des Vernichtungsrituals genötigt werden. Die Puppen-Zerstörungs-Ouvertüre wirkt unerbittlich auf das Mitgefühl der Zuschauer ein.

Während bei traditionellen – will heißen, visuell ausgerichteten – Theaterstilen die rahmende Abgrenzung durch die Bühnen-Auditorium-Situation und durch die so bedingte Ferne des Geschehens vom Publikum die physische Wirklichkeit der Schauspieler – mit all ihren Immissionen – fast vergessen lässt, drängt sich die Körperlichkeit des Theatervorgangs in Spielsituationen, in welchen das Spiel eigentlich im Publikum stattfindet, den Zuschauern geradezu konfrontativ auf. Vermittels der «Eigenrealität»¹⁴⁰ des so agierenden Körpers mag das Sensorium des Zuschauers verstört und dieser aus solchermassen hervorgerufenen Beunruhigung und erwecktem Unbehagen zu spontanen Reflexionen gedrängt werden. Die Aufführung findet als ein völlig reales Geschehen im Jetzt des Publikums und gleichzeitig als ein höchst zeichenhaftes Ereignis statt. Tabori beschreibt solche Unmittelbarkeit zwischen Aufführung und Publikum als ein «Theater der Sinne»:

«[...] darüber hinaus ist es ein Fitness-Center, wo unsere beschädigten Sinne trainiert werden können, damit wir besser sehen, hören, fühlen, denken, leben und sterben können.»¹⁴¹

Ungewohntes, wie etwa die Aufspaltung Shylocks in dreizehn gleichzeitig agierende Schauspieler, und affizierendes Geschehen, wie die Massakrierung der Puppen sowie bruchhafte Wechsel zwischen mimetischer Abbildung einer Handlung und Stilisierung zur Groteske, lassen die Zuschauer die Inszenierung nicht linear rezipieren, sondern drängen zu einem assoziativen Zugang, zu einer eigenständigen Beurteilung und schliesslich zu einer Parteinahme. Die traditionell sichere Distanz zwischen Bühnengeschehen und Publikum ist im szenischen Spiel Taboris durch die räumliche Situation und das wiederholte Brechen von Tabus gänzlich aufgehoben. Solche Tabubrüche, wie Tabori sie auf die Bühne bringt, beschreibt Hans-Ties Lehmann als wirksames Mittel, das Publikum mit abgründiger Angst, Scham und dem Aufsteigen der Aggressivität zu konfrontieren. Lehmann unterstreicht:

«dass Theater seine ästhetische und politisch-ethische Wirklichkeit nicht über die wie immer kunstvoll umspielten Mitteilungen, Thesen, Informationen, kurz: über seinen Inhalt im traditionellen Sinn gewinnt. Im Gegenteil gehört es zu seiner Verfassung, einen Schrecken, eine Verletzung von Gefühlen, eine Desorientierung zu realisieren, die gerade durch «unmoralisch», «asozial» «zynisch» anmutende Vorgänge den Zuschauer auf seine eigene Anwesenheit stösst und ihm weder den Witz und Schock des Erkennens, noch den Schmerz, noch den Spass nimmt, um derentwegen allein wir uns im Theater treffen.»¹⁴²

Den Aspekt des Tabu-Bruchs und der dadurch aufsteigenden Scham erfahren Betrachterinnen und Betrachter auch in der Begegnung mit den Kleider-Installationen von Christian Boltanski. Der Künstler betont seine Affinität zum heraufbeschwörenden, das Publikum herausfordernden Theater,

¹³⁹ Haas, Birgit: *Das Theater des George Tabori. Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*. In der Reihe: Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur. Bd. 6. Frankfurt a. M., 2000. S. 118.

¹⁴⁰ Lehmann, Hans-Ties: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M., 1999. S. 166.

¹⁴¹ George Tabori, zitiert nach Haas, S. 102 in Anm. 55.

¹⁴² Lehmann, S. 473. In grösserem Zusammenhang zitiert in der Anthologie.

nennt gar den polnischen Theatermacher Tadeusz Kantor einen «Vater»¹⁴³ für sein eigenes künstlerisches Schaffen. Er bewundert zum einen Kantors Insistieren in die variierte Interpretation eines klar abgesteckten Themenfeldes, zum andern dessen Innovationen in der Gestaltung des Bühnenraums:

«Was ich an Kantor besonders mag, ist, dass er eigentlich immer das gleiche macht, mit Variationen. So ist auch meine Arbeit: ein ständiges Wiederaufnehmen, Wiederlesen, Nocheinmalsagen, Vonvorneanfangen, und wenn ich tot bin, können meine Stücke, wenn sie noch nicht ganz verschwunden sind, wieder neu interpretiert werden. [...]

Was mir an Kantor so nah ist, ist seine Bastelei. Er kommt immer mit gar nichts an. Dann fabriziert er irgendwas, aus erbärmlichem Zeug wird eine ganze Manege. Und dann hat er diese slawische Art, die ich, glaube ich, auch habe, immer ein bisschen zuviel zu machen und zu sagen.»¹⁴⁴

In seinem signifikanten Verzicht auf die edle Erscheinung bei seinen Kunstwerken vertritt Boltanski überdies die gleiche Auffassung wie Jerzy Grotowski für sein «armes Theater». Boltanski meint, dass «die Emotionen um so stärker sind und es insgesamt umso besser ist, je ärmer und dürftiger die Materialien sind, mit denen ein Künstler umgeht»¹⁴⁵.

Auch ohne diesen direkten Bezug zum Theater lassen sich im Werk Boltanskis verschiedene Formen der Theatralisierung feststellen. So sei an seine Raum definierende und Stimmung erzeugende Beleuchtungsstrategie in verschiedenen Installationen als charakteristische Mittel seiner Inszenierungen erinnert.

Bei seiner Teilnahme an der Inszenierung «Nächte unter Tage» in Essen anlässlich der Ruhrtriennale 2005 kommt es schliesslich zur konsequentesten Verschränkung einer Mise en scène Boltanskis mit Publikum und Performance.¹⁴⁶

In gleichem Masse sind theatralische Illumination und die Verwertung unprätentiösen Materials Wesensmerkmale von Tinguelys «Mengele Totentanz», besonders augenfällig war dies bei dessen Inszenierung in der Kirche San Samuele in Venedig¹⁴⁷. Die bühnenhafte Ausleuchtung der ganzen Installation ist von suggestiver Kraft, nicht zuletzt weil der Einsatz von prägnanten Lichtkegeln in einem ansonsten abgedunkelten Raum ein dramatisches Schattenspiel zur Folge hat und die Dämonie des Werkes unterstreicht.

¹⁴³ Christian Boltanski in einem Interview mit Doris von Drathen: «Kantor ist der wichtigste Bezug in meiner Arbeit. Beuys und Warhol sind vielleicht so etwas wie die Grossväter, aber Kantor wäre der Vater.» Drathen, Doris von: «Der Clown als schlechter Prediger. Interview mit Christian Boltanski», in: Kunstforum International. Bd. 113, Mai/Juni 1991. Köln, 1991. S. 314–331. S. 325.

Von besonderer Bedeutung ist für Boltanski Tadeusz Kantors (1915–1990) «Die tote Klasse» (UA 1975 in Krakau). Boltanskis Wertschätzung für den Theatermacher manifestiert sich auch in der Zueignung auf dem Frontispiz des Ausstellungskatalogs «Christian Boltanski. INVENTAR». Hamburger Kunsthalle. Verschiedene AutorInnen. Hamburg, 1991.

Es wurde in dieser Arbeit – trotz dieses engen Bezugs zu Christian Boltanski – kein Stück von Tadeusz Kantor berücksichtigt, da sich kein Stück inhaltlich auf den Holocaust bezieht und somit eine Opfer-Analyse und eine Analogie zu den Installationen nicht möglich ist.

¹⁴⁴ Drathen, S. 325.

¹⁴⁵ Christian Boltanski in einem Interview mit Demosthenes Davvetas, in: Ausstellungskatalog «Christian Boltanski. Leçon des Ténèbres». Kunstverein München. Felix, Zdenek (Hrsg.). München, 1986. S. 41.

¹⁴⁶ Während zwölf Tagen in August und September 2005 hatte das Publikum der Ruhrtriennale die Möglichkeit, die Inszenierung von Christian Boltanski (Installationen), Jean Kalman (Licht-Design), Albert Ostermaier (Dramatiker) und Andrea Breth (Regie) in der Kokerei der Essener Zeche Zollverein zu erleben. Jeweils acht BesucherInnen wurden in einer Lore gleichzeitig in die Installation gefahren, wo sie grellem Scheinwerferlicht und in den verschiedenen Räumen der Inszenierung wechselnden Tableaus ausgesetzt waren: «[...] ein Raum mit an altmodischen Rechenmaschinen tippenden Buchhaltern, die an Fernando Pessoa oder Franz Kafka erinnern. Hinter Ventilatoren montierte Richtscheinwerfer wie in einer Verhörsituation aus Jean-Luc Godards Science-Fiction-Thriller «Alphaville», ein Ballett von an Bügeln aufgehängten Mänteln, eine Halle mit Förderbändern, in der schweigsame Menschen Altkleider sortieren und durch den trichterförmigen Schacht in ein nicht einsehbares Unten werfen. Die flatternden Kleidungsstücke bilden die vertikale Achse, um die sich alles dreht. Auf jeder Etage findet man sie wieder. [...] Und immer werden die Texte von Albert Ostermaier als Monologe gesprochen, am Besucher vorbei.»

Schwerfel, Heinz Peter/Hoff, Bernd (Fotos): «Spaziergang ins Nichts» [zur Inszenierung «Nächte unter Tage» in Essen, Zeche Zollverein, anlässlich der Ruhrtriennale 2005], in: art. Das Kunstmagazin. Nr. 11, November 2005. Hamburg, 2005. S. 16–22. S. 21.

¹⁴⁷ Das Werk war dort einige Wochen anlässlich der Tinguely-Retrospektive 1987 im Palazzo Grassi zu erleben. Abgebildet u. a. im Ausstellungskatalog «In Basel lebte ich mit dem Totentanz». Museum Jean Tinguely. Hahnloser, Margrit (Hrsg.), verschiedene AutorInnen. Basel, 2001. S. 9, 17 (photographiert von Leonard Bezzola).

Tinguelys «Totentanz Mengele»-Maschinen ächzen und scheppern wider das Verdrängen und rütteln an der Feste der Gleichgültigkeit. Als «Maschinen des Erinnerns» sind sie den «Maschinen des Vergessens», wie Benjamin Korn die Menschen definiert, gegenübergestellt. Korn führt in seinem Artikel «Der Mensch, die Maschine des Vergessens» weiter aus, welches Potenzial der Kunst wider den ‚gesellschaftlichen Gedächtnisschwund‘ eigen ist:

«Kunst ist Einspruch gegen das Vergessen ...und mit diesem Einspruch werden die Verbrechen neu aufgerollt und vor der Instanz eines Gewissens behandelt, das schärfer, feiner und unbestechlicher ist als all die weltlichen Instanzen, die sich auf die Seite der Konventionen und Gewalten schlagen und dem Vergessen in die Hand arbeiten. Im Weltgericht Kunst werden keine Urteile vollstreckt, doch das Vergessen wird rückgängig gemacht und die schmerzhaft Arbeit der Erinnerung tritt in ihre Rechte.»¹⁴⁸

Tinguelys «Transmission de la mort» holt den nicht vorstellbaren technisierten Massenmord in den Vernichtungslagern für die Betrachterinnen und Betrachter seines Werks in einen konkreten Erfahrungszusammenhang: die Beförderung aus dem Leben in den Tod, gelenkt und rhythmisiert durch die Bedingungen der Technik.

Der Künstler provoziert mit seinem Totentanz eine mahnende Erinnerung an den Holocaust und dessen Opfer. Trotz oder gerade wegen seines Verzichts auf altbekannte Symbole gelingt ihm mit seinen verquälten Maschinen eine Vergegenwärtigung von beklemmendem Schrecken. Der Künstler, dem es fern liegt, ein unverkennbares Abbild des Holocaust vorzuführen und belehrend aufzutreten,¹⁴⁹ überlässt es den Betrachtenden, sich verschiedene Aspekte des Grauens im Räderwerk seiner Gebilde vorzustellen. Es gilt angesichts des düsteren Figurenensembles mit seiner Aura von Gewalt und Aggression, die Schrecken des menschenverachtenden Systems zu ermessen.

In der zelebrierten Perversion gleicht Tinguelys Maschinen-Reigen der revueartigen Inszenierung von Joshua Sobols «Ghetto», denn bei aller Aversion gegen das vorgeführte Geschehen und gegen negativ besetzte Protagonisten kann das Publikum nicht umhin, an der bestechenden Performanz, an den Gesangs- und Tanznummern Vergnügen zu finden. Nicht selten sind die Dialoge gewürzt mit satirischem Witz, die Charaktere oft voller Komik, verheddern sich bei ihren Anstrengungen in den Fallstricken des Allzumenschlichen. Und dennoch bleibt das Lachen nicht selten im Halse stecken, angesichts der implizierten Tragweite der auf der Bühne verhandelten Modi vivendi respektive Modi moriendi. Die Unausweichlichkeit des tragischen Vollzugs kommt deutlich im Klamauk des tempo-reichen ‚Szenendefilees‘ zum Ausdruck und gipfelt im radikalen Finale. Dem historischen Getriebe ist kein Einhalt zu gebieten, die groteske Nazi-Maschinerie vollzieht, ihrer Daseinsbestimmung entsprechend, die vorgesehene Destruktion.

Eine mit Boltanskis Installationen vergleichbare Vergegenwärtigung der Vernichteten nimmt Sobol in seinem Stück unter Einbezug des Kleidertopos vor. Als Haufen zur Illustration der Verwertungseffizienz der Nazis, als Indikator der merkantilen Findigkeit von jüdischen Zeitgenossen zur Errettung der Leidensgenossen, als vielschichtige Verkleidung beim lebenserhaltenden Mimen im Ghetto und als Metapher für die agierenden Individuen bilden die akkumulierten Textilien einen stringenten roten Faden in Peter Zadeks Inszenierung von «Ghetto». Als besonders einprägsam erweist sich eine der letzten Szenen des Stückes, als die kostümierten Protagonisten spielend und tanzend nochmals dem Tod zu entkommen hoffen und insgeheim von ihrer Befreiung träumen.¹⁵⁰ Überraschenderweise in überdimensionierten Gewändern steckend, geben die Mitglieder der Ghetto-Theatertruppe einen fulminanten Auftritt zum Besten – den letzten, wie sich zeigen wird. Zum Schluss dann liegen die vom SS-Offizier Kittel mit seiner ‚Schmeisser‘ (Maschinengewehr) niedergemähten Juden genau in diesen Kostümen ausgelöscht auf der Bühne.

Auch in Taboris «Shylock-Improvisationen» kommt akkumulierten Textilien eine wichtige dramaturgische Bedeutung zu, so gemahnen beispielsweise Tüten voller Kleider in der «'Kristallnacht'-Szene»

¹⁴⁸ Korn, Benjamin: «Der Mensch, die Maschine des Vergessen», in: *Die Zeit*. Nr. 47, 15. November 1996. S. 49. Zitiert nach Weylandt, Barbara: *Maschinerie des Todes. Der Mengele Totentanz von Jean Tinguely. Eine moderne Danse macabre und ihr Beitrag zur Erinnerungskultur*. St. Ingbert, 2002. S. 258.

¹⁴⁹ Auf die Frage von Stefanie Poley: «Wenn man Sie heute als Pädagogen im weitesten Sinne bezeichnen würde, würden Sie das akzeptieren?» antwortete Tinguely: «Ich möchte nicht «Päda-GOGel» [sic!] sein». Poley, Stefanie/Tinguely, Jean: «Fragen und Antworten mit Abbildungen der ausgestellten Werke», in: *Ausstellungskatalog «Jean Tinguely»*. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. München, 1985. S. 33–106. S. 104.

¹⁵⁰ Ein grösserer Auszug der genannten Szene findet sich im Katalogteil dieser Arbeit.

an die historischen Deportationen nach der Reichskristallnacht vom 9. auf den 10. November 1938.¹⁵¹ Weiter symbolisiert die Entkleidung respektive Bekleidung Shylocks nach der für ihn desaströsen Gerichtsverhandlung mit einem weissen – christlichen – Taufhemd die unwiderrufliche Zerstörung seiner Existenz als Jude. Die von Tabori Bühnenwirksam eingesetzten Textilien schliessen somit, weit über das Drama Shakespeares hinausweisend, das Schicksal der unzähligen jüdischen Opfer im Europa des 20. Jahrhunderts ein.

Ganz allgemein lässt sich sagen, die auf subjektive Erfahrung und auf empathischen Nachvollzug angelegte Ausrichtung der hier besprochenen Kunstwerke und Bühnenszenierungen fordert von den Rezipierenden einen stellungsbezug und bewegt diese zur Sympathie für die vergegenwärtigten Opfer. Die ‚Spektakel‘ in ‚Suggestions-Installationen‘ und Bühnenaufführungen des ‚Provokations-theaters‘ können somit appellativ genannt werden – appellativ, weil das Publikum herausgefordert wird durch Tabubrüche, die infolge der Infragestellung vermeintlich selbstverständlicher Werte und Leitbilder peinlich berühren. Ferner irritieren die ‚Suggestions-Werke‘ mit ‚Vorspiegelungen‘, indem letztere – erinnert sei hier an Kienholz‘ *«The Portable War Memorial»* – die eigene Ignoranz und Lethargie hinsichtlich der gezeigten ungeheuerlichen Vorgänge schroff brandmarken. Den Betrachtenden und Teilhabenden obliegt es – dergestalt durch die künstlerische Darbietung in Installation und auf der Bühne aus der Reserve gedrängten –, Stellung zu beziehen und wie der Künstler Partei zu sein.

Zur emotionalen Rezeption der in Installationen ausgebreiteten Provokationen

In einem Interview mit Christian Boltanski stellt Doris von Drathen fest, dass dessen Werke eine «Menge Emotionen» evoziere und fragt den Künstler: «Haben Sie so etwas wie ein Ziel oder einen Wunsch vor Augen, wollen Sie über die Emotionen etwas auslösen – eine Veränderung, Bewusstseinsschärfung?» Boltanski erwidert hierauf, dass er nicht so denke und so strategisch arbeite:

«Ich möchte, dass die Leute ganz vergessen, dass es um Kunst geht, und ganz unmittelbar Emotionen erleben.»¹⁵²

Der empathische Einbezug der Betrachtenden ist Primat, wobei die Aktivierung derselben, die physische Partizipation am Werk, wesentlich zur Auslösung der angestrebten unmittelbaren Emotionen beiträgt. Die Vernichtungsrealität kann und soll nicht illustrierend zur Darstellung kommen, die tatsächlich geschehenen unsäglich Greuel sind in der Installation oder auf der Bühne nicht opportun. In einer Untersuchung zum jüdischen Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama reflektiert Anat Feinberg die Grundprobleme ästhetischen Vermitteln des Nicht-Darstellbaren:

«Es geht also um die ästhetische Erfahrbarkeit des unsagbaren Grauens, das damals die Menschheit erlitt. Das Theater kann hier nicht mimetisch vorgehen, will es nicht Gefahr laufen zu verzerren, zu vereinfachen oder zu übertreiben. Es kann auch schon deshalb nicht die Wirklichkeit nachzuahmen versuchen, da es sich vor billigen, geradezu pornographische Neugier weckenden Reizen hüten muss. Die grosse Frage ist also, wie kann das Theater das damalige grausame Geschehen vermitteln, ohne dass die Glaubwürdigkeit dabei verloren geht und ohne dass die Grenzen des Erträglichen oder Zumutbaren überschritten werden.»¹⁵³

Boltanski sucht in seinen Installationen die Grenze des Erträglichen und Zumutbaren, und zwar nicht abbildend, sondern evozierend. Er erklärt unumwunden, dass er eine «sentimentale» Kunst will:

«Es fällt mir nicht leicht, es zu sagen, es klingt lächerlich, altmodisch, aber ich bin für eine Kunst, die sentimental ist. Gewisse Künstler haben Angst davor, sich die Finger zu verbrennen, ihre Kunst basiert völlig auf dem Intellekt. Sie wollen zwischen sich und dem, was sie tun, eine gewisse Distanz wahren. Kunst ist im höchsten Grad emotional.»¹⁵⁴

¹⁵¹ Zur «Kristallnacht-Szene» und deren Bezug zur Reichskristallnacht siehe: Welker, Andrea/Berger, Tina (Hrsg.): *George Tabori. Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit.* München, 1979. S. 53–55; zum Stellenwert der Requisiten und Kostüme in den «Shylock-Improvisationen»: Haas, S. 113f.

¹⁵² Drathen, S. 324.

¹⁵³ Feinberg, Anat: *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama.* Köln, 1988. S. 10 mit Anm. 11.

¹⁵⁴ Marsh, Georgia: «Das Schwarze und Das Weisse: Ein Interview mit Christian Boltanski», in: *Parkett.* Nr. 22, Dezember 1989. Zürich, 1989. S. 42–47. S. 45.

Überspitzt äussert er: «Ich will die Leute zum Weinen bringen» und deklariert die von ihm intendierte und beobachtete Wirkung seiner Inszenierungen auf die involvierten Betrachterinnen und Betrachter folgenderweise:

«Ich will ein populärer Künstler sein. Jedermann weint, der eine meiner Ausstellungen besucht, von der Putzfrau bis zum Kurator. Einige weigern sich, aber die meisten reagieren auf mein Werk. Und das ist genau, was ich mir eigentlich wünsche. Natürlich könnte es auch als Kritik aufgefasst werden, bedeuten, dass meine Kunst plump ist, ich zu dick auftrage. Ich will jedoch Gefühle hervorrufen.»¹⁵⁵

Die Involvierung, die letztlich über den emotionalen Nachvollzug des ausgebreiteten Inhalts Teilnahme der Betrachter bewirken soll, kann sogar zu einem Perspektivewechsel führen. Boltanski beschreibt dies für seine Basler Arbeit, wo er die Anwesenden als Opfer-Sympathisanten potenziell die Täteroptik nachvollziehen liess:

«In Basel machte ich ein Werk mit einer riesigen Menge gebrauchter Kleider am Boden, denen natürlich ein Geruch anhaftete. Die Leute mussten diese überqueren, was eine sehr schmerzliche Angelegenheit war, da man darin versank und das Gefühl hatte, über Leichen zu gehen. So machte ich sie alle zu Mördern. Natürlich war das Gehen über die Kleider auch mit einem gewissen Lustgefühl verbunden, was sie spürten und damit ganz in die Sache verstrickt waren. Sie waren Mörder.»¹⁵⁶

Solche verkappte Manipulation der involvierten Betrachterinnen und Betrachter macht diese ihrerseits zu Opfern, indem sie gleichsam über die vorgestellten Leichen zu gehen angehalten werden. Boltanski antwortet auf diesen Einwurf mit dem Hinweis auf mögliche Erkenntnisse, die eine Bewusstseinschärfung, wenn nicht gar einen Bewusstseinswandel, zur Folge haben können:

«Richtig, wir sind nun einmal beides. Der Holocaust, so denke ich, hat uns genau das gezeigt, nämlich dass wir alle Mörder sein können – auch diejenigen, die wir lieben und die uns am nächsten stehen. Deutschland war das kulturellste und philosophischste Land Europas. Vielleicht könnte dieses Wissen über uns selbst helfen, etwas weniger mörderisch zu sein. So waren die Kleider denn auch eine Art Parabel.»¹⁵⁷

Im Weiteren verweist er darauf, dass das Werk nicht bei allen Besuchern der Ausstellung Betroffenheit ausgelöst hat, und schildert eine ganz andere Reaktion auf die Kleideranhäufung:

«Erwachsene hatten grosse Mühe mit diesem Werk, während die Kinder davon begeistert waren. Es war sehr farbenprächtig. Sie traten heftig hinein und warfen mit den Füssen Kleider in die Luft. Es gab nicht nur eine Möglichkeit, das Werk anzufassen. Ich äusserte mich nicht, liess jedem seine Art, es zu verstehen. Die Leute gingen in einen Raum voller Kleider, das war alles. Für mich war es natürlich ein Werk über die Schuld, aber ich akzeptierte auch alle voll und ganz, die das nicht sahen.»¹⁵⁸

Bei diesen so unterschiedlichen Rezeptionen der Installation bewahrheitet sich eine Feststellung des Philosophen Nelson Goodman:

«Realismus ist relativ; er wird durch das Repräsentationssystem festgelegt, das für eine gegebene Kultur oder Person zu einer gegebenen Zeit die Norm ist.»¹⁵⁹

Nelson führt seine Erwägungen zur Einschätzung von Situationen durch eine beteiligte Person fort und meint:

«Realistische Repräsentation hängt, kurz gesagt, nicht von Imitation oder Illusion oder Information, sondern von Impfung ab. Fast jedes Bild kann fast alles repräsentieren; d. h., sind Bild und

¹⁵⁵ Marsh, S. 45.

¹⁵⁶ Marsh, S. 46.

¹⁵⁷ Marsh, S. 46.

¹⁵⁸ Marsh, S. 46. Den gleichen Sachverhalt beschreibt Boltanski in: Drathen, S. 330.

Zur unbelasteten kindlich Rezeption der Kleider siehe ausserdem: Huber/Martens, S. 13. Hier erklärt Boltanski die Begeisterung der Kinder: «Für die Kinder war es lustig, einmal im Leben in Unordnung zu schwelgen, was ja normalerweise verboten ist.»

¹⁵⁹ Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M., 1995. Englische Originalausgabe: 1968. S. 45.

Gegenstand gegeben, dann gibt es normalerweise ein Repräsentationssystem, einen Korrelationsplan, nach dem das Bild den Gegenstand repräsentiert.»¹⁶⁰

Boltanski beschreibt den Realitätsgehalt eines Kunstwerkes ähnlich, indem er einen Vergleich zu einem Spiegel zieht:

«Für mich lebt ein Kunstwerk erst durch den Betrachter. Denn das einzige was ein Kunstwerk tut, ist einen Spiegel zu zeigen [...].

Ich glaube, dass ein Kunstwerk eine völlig offene Sache sein sollte, wo jeder das hineininterpretiert, was er darin sieht. Denn, ich glaube nicht, dass wir alle in der gleichen Realität leben. Ich glaube, jeder von uns hat eine ihm eigene Wirklichkeit, die vor allem in seiner Kindheit geprägt wurde.»¹⁶¹

Der Spiegelqualität des Kunstwerkes misst Boltanski grosse Bedeutung bei, er baut darauf, dass seine Installationen dem Betrachter als Reflektion das ins Bewusstsein bringen können, was dieser unbewusst mitbringt.¹⁶² Der Topos Spiegel wird überhaupt immer wieder in die Diskussion um die Darstellbarkeit wirklicher Geschehnisse eingebracht. Zitiert sei Hans Heinz Holz,¹⁶³ der die Wirkung von Kunst auf den Betrachter seinerseits verschiedentlich mit einer Spiegelerfahrung vergleicht:

«Das Kunstwerk setzt die Reflexion der Reflexion in Gang und ist somit das Medium, in dem sich der Widerspiegelungsgehalt des Dargestellten als Widerspiegelung einer Realität zeigt; damit aber wird das Spiegelbild übersetzbar in die durch es gespiegelte Realität. [...] Das Kunstwerk erzeugt in der Anschauung ein spekulatives Verhältnis.»¹⁶⁴

Peter Zadek beschreibt die von ihm angestrebten Reflexionen, die von einem Theatererlebnis beim Publikum ausgelöst werden können, als latente und nachhaltige. Durch die auf der Bühne – verzerrt – gespiegelten Sachverhalte will er nicht belehren oder erziehen, sondern mittels Authentizität des dramatischen Geschehens wirksam Nachhall erzeugen:

«Ich finde die Kurzzeitwirkung von Kunst völlig uninteressant, ob Leute klatschen oder weinen oder herausgehen, ist völlig unwichtig – aber ich erinnere Momente von Kunst, die haben eine Wirkung über zwanzig oder dreissig Jahre, oder auch über ein ganzes Leben. Ich denke, das ist bei allen Leuten so, und deswegen lohnt es sich. Nicht durch Argumente, argumentative Kunst finde ich eigentlich langweilig. Ich glaube nicht, dass man Leute überzeugen kann, aber man kann Sachen zeigen, und wenn man sie glaubhaft zeigt – nicht realistisch, sondern glaubhaft –, dann bewirken sie etwas.»¹⁶⁵

Bezüglich der Einbindung der Betrachterinnen und Betrachter in die Settings von Jochen Gerz kann festgestellt werden, dass der Künstler in seinen Mahnmalen stets am Kollektiv und dessen Sätturtheit rührt: Infragestellung der Konventionen und Unterlaufen von Traditionen gehen in seinen Installationen einher mit Tabubrüchen bei der Handhabung des Erinnerns und Gedenkens. Durch den Stachel der Irritation will Gerz das Visavis aus seiner Gleichgültigkeit locken, bringt es auf oder initiiert eine neue Wahrnehmung des belastenden geschichtlichen Unrechts. Dass dies verschiedentlich gelingt, belegt der Eintrag eines gewissen Ch. Buhn ins Besucherbuch der Ausstellung von «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 1977:

¹⁶⁰ Goodman, S. 46. Dem zitierten Passus schickt Goodman voraus: «Realismus ist keine Frage irgendeiner konstanten oder absoluten Beziehung zwischen einem Bild und seinem Gegenstand, sondern eine Frage der Beziehung zwischen dem im Bild verwendeten Repräsentationssystem und dem Standardsystem. Meist wird natürlich das traditionelle System als Standard genommen; und das buchstäbliche oder realistische oder naturalistische Repräsentationssystem ist schlicht das herkömmliche.»

¹⁶¹ Huber/Martens, S. 13.

¹⁶² Diese Feststellung macht auch Lynn Gumpert im Ausstellungskatalog «Christian Boltanski: Lessons of Darkness»: «In answering a question with a question, Boltanski also draws on the metaphor of a mirror. His art, he hopes, reflects back that which the spectator brings to it. Returning to the concept of collective mores, he creates archetypes, mirrors in which everyone can see reflections of their own memories.» Gumpert, Lynn: «The Life and Death of Christian Boltanski», in: Ausstellungskatalog «Christian Boltanski: Lessons of Darkness». Chicago/Los Angeles/New York/Vancouver/Berkeley/Toronto. 1988–90. Chicago/Los Angeles/New York, 1988. S. 49–86. S. 83.

¹⁶³ Siehe weiter oben im Kapitel zu: «Theatralität» auf der Bühne und in der Installation – oder zur Wechselwirkung von Mise en scène und Rezeption, mit Anm. 8.

¹⁶⁴ Holz, Hans Heinz: *Philosophische Theorie der bildenden Künste*. Bd. 1: Der ästhetische Gegenstand. Bielefeld, 1996. S. 293. Das Zitat findet sich in grösserem Zusammenhang auch in der Anthologie.

¹⁶⁵ Lange, Mechthild: *Peter Zadek*. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1989. S. 56f.

«Nach <EXIT> erscheint mir selbst das Wort <Kontrolle> auf der Mütze der Museumswächter suspekt.»¹⁶⁶

Wie nachhaltig die in der Installation «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» gemachte Erfahrung sein kann, schildert der Journalist H. D. J. in seiner Werkwürdigung in den VDI Nachrichten:

«Geschützt wird durch diese und andere Vorschriften hier kein Schloss, kein Garten, kein See. Die Fotos wurden im Konzentrationslager Dachau gemacht, das zur Gedenkstätte geworden ist, zum Museum. Gebot und Verbote, anderenorts unverfänglich, alltäglich, gewohnt, künden hier vom Versagen der Sprache, die nicht unterscheiden kann zwischen Exit = Ausgang und Exit = Tod. Deutlich wird aber auch das Unvermögen, in Würde zu trauern – ohne ständige, zumeist vielsprachige Hinweise auf das, was man als Besucher in Dachau zu tun und zu lassen hat. Die Sprache entlarvt sich und uns. Dies mag das Ziel dieses Raumes sein, den man anders verlässt, als man ihn betreten hat: nachdenklich, betroffen.»¹⁶⁷

In seinen «Bemerkungen zu EXIT von Jochen Gerz» kommentiert Peter Spielmann im Katalog zur Berliner Ausstellung «Jochen Gerz. Exit. Materialien zum Dachau-Projekt» 1975 die «Resonanz» der Installation:

«Eine scheinbar unbeteiligte Enthüllung des Problems bringt den Menschen zum Nachdenken, zum Konfrontieren mit den eigenen ursprünglichen Gedanken und führt so letzten Endes zur Gesinnungswandlung, die ja das wichtigste ist. Das Dachau-Projekt ist ausserdem eine Aufforderung zur Kommunikation, und zwar nicht im visuellen Bereich eine Kommunikation zwischen dem Werk und dem Betrachter, sondern eine Aufforderung zu einem Gespräch zwischen den einzelnen Betachtern, zu einem Gedankenaustausch. [...]

Wenn dies in einer breiteren Masse geschieht, erfährt das Kunstwerk die notwendige Resonanz. Sicher schafft die Kunst es nicht, die Welt zu verändern. Wenn sie aber dazu beitragen kann, die Ansichten der Menschen zu ändern, hat sie ihre Aufgabe erfüllt.»¹⁶⁸

Wie in allen seinen Installationen und Mahnmalen schafft Gerz Rahmenbedingungen, die in den Köpfen der Betrachterinnen und Betrachter Bilder, aber auch analytische Gedanken auszulösen vermögen, die über das in den Werken Illustrierte hinausreichen und eine vage Vorstellung des Nicht-mehr-Sichtbaren wecken sollen.

«Bilder sind niemals Realität [...]. Bilder können höchstens Werkzeug des Erinnerns sein. Wer auch immer sich wie auch immer mit dem Holocaust abgibt, interpretiert. Man könnte einwenden: aber doch nicht der, der schlicht vor den Dokumenten steht oder die in Gedenkstätten ausgestellten Überbleibsel besichtigt? Ist ein solcher Rückgriff auf das Eigentliche vielleicht die einzige Art des Umgangs mit dem Holocaust, die erlaubt sein sollte?»¹⁶⁹

So fragt die Literatin Ruth Klüger, die als Jugendliche am eigenen Leib die Gewalt im Konzentrationslager erlebte. Sie befasst sich eingehend mit Andenken und Vergegenwärtigung der Umgekommenen und warnt – wie Gerz in «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» – in ihren Vorlesungen vor dem «Missbrauch der Erinnerung», und dies mit besonderem Augenmerk auf den «KZ-Kitsch»:

«Der Einwand ist nicht stichhaltig: Die vermeintliche Sachlichkeit der aufbewahrten Objekte und Texte trügt. Die Rezeption verändert das Faktum. Eine leere Baracke, in der niemand mehr wohnt und die nur noch zum Besuchen da ist, ist wie ein Stück Treibholz, das aufs Klavier gelegt, zum ästhetischen Objekt wird, einfach dadurch, dass es zur Schau gestellt ist. Gerade ein solcher Barackenbesucher wird drauflos interpretieren, und zwar auch ohne Hilfe, nur von sich aus, aus dem Stegreif. Denn was sollen ein Haufen Schuhe oder Zähne einem sagen, wenn man nicht hinzufügt, wem sie gehörten und was mit den Besitzern geschah? Weiss man es nicht, so

¹⁶⁶ Gerz, Jochen/Lévy, Francis: *EXIT. Das Dachau-Projekt*. Frankfurt a. M., 1978. S. 173. Im Folgenden zitiert als: Gerz, Exit.

¹⁶⁷ Gerz, Exit, S. 188: H. D. J. VDI Nachrichten, 2. 12. 1977 (Auszug).

¹⁶⁸ Spielmann, Peter: «Bemerkungen zu EXIT von Jochen Gerz», in: Ausstellungskatalog «Jochen Gerz. Exit. Materialien zum Dachau-Projekt». Aktionen der Avantgarde. Projekt für ADA₃. Neuer Berliner Kunstverein in Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD und den Berliner Festspielen. Berlin, 1975. o. S.

¹⁶⁹ Klüger, Ruth: *Von hoher und niedriger Literatur*. Hier insbesondere Teil II: «Missbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch». In der Reihe: Politik – Sprache – Poesie. Bonner Poetik-Vorlesung. Bd. 1. Göttingen, 1996. S. 41.

bedeuten sie nichts. Wenn man es weiss, so ist es interpretiert worden. Die Ausstellung will ja Assoziationen wecken.»¹⁷⁰

Es sind die von Krüger benannten Assoziationen, die den Betrachterinnen und Betrachtern von Jochen Gerz Installation in Erinnerung bleiben werden, eigentliche Suggestionen, die nicht nur von den ausgebreiteten Bildern in den Kladden, sondern durch die ganze räumliche Inszenierung ausgelöst werden. Die mögliche Beklemmung, die sich einstellen kann, beschreibt H. Verlomme in seiner Ausstellungsbesprechung «Menschliches, allzu Menschliches» 1975 im *Quotidien de Paris*:

«Auf wackligen Lesepulten legt uns Gerz eine photographische Dokumentation vor, die er aus der Sprache herausarbeitet, die als Werkzeug des guten Gewissens funktioniert (Vorschrift ist Vorschrift, oder: die Obrigkeit hat immer recht). Beim Blättern in diesem Buch befinden wir uns in einer sehr zwiespältigen und unangenehmen Situation. Wir sind zugleich Zuschauer bei diesem Ereignis (und geraten dadurch selbst in gewisser Weise in eine Art Zwielficht), und zugleich emotional erschüttert. Was allein uns retten könnte, ist ein Instinkt von Solidarität (und dadurch von Kommunikation) unter den Besuchern. Aber das persönliche, innere Erlebnis nimmt oft zuviel Platz ein, als dass unsere von unbestimmten Schuldgefühlen niedergedrückten Augenlider sich zu heben wagten. [...]»¹⁷¹

Die sprachbetonte Installation hat Sprachlosigkeit zur Folge.

Eine besondere und erweiterte Erfahrung mit dem Werk «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» konnten Mitwirkende und Zuschauende der fünf Aufführungen von «Die Berliner Ermittlung» machen. Esther Shalev-Gerz und Jochen Gerz brachten im Frühling 1998 das Stück «Die Ermittlung» von Peter Weiss in einer sehr eigenwilligen Interpretation auf die Bühne und trugen es in die Öffentlichkeit.¹⁷² Am Hebbel Theater, am Berliner Ensemble und an der Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz war Werk «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» auf der Bühne in Stellung gebracht, das Publikum konnte die Installation dort während der Aufführung wie eine Ausstellung besichtigen und in Bezug zu Peter Weiss' historischer Text-Assemblage bringen.¹⁷³

Ein Besucher der Premiere im Hebbel-Theater, Henning Rischbieter, berichtet in der Zeitschrift *Theater heute* von seinen Eindrücken und Einschätzungen, was insbesondere von Interesse ist, weil der Rezensent schon am 19. Oktober 1965 die Uraufführung von «Die Ermittlung» in Ost- und Westberlin gesehen hatte.

«Ich empfand das als eine Stunde des gemeinsamen Memorierens, des Memorials, des Gedächtnisses und des Gedenkens. Ich hatte den Eindruck, dass diese Stunde im Hebbel-Theater frei war von verlegener Befangenheit, falscher Betroffenheit, gar Geniertheit. Die Konzentration dieser Stunde wurde für mich auch nicht gestört dadurch, dass einzelne Teilnehmer auf die offene Bühne des Hebbel-Theaters stiegen, um an einem der Holztische dort Platz zu nehmen und das schwarze Buch mit den Fotos durchzusehen, [...]. An einer Auswahl-Lesung des Textes habe ich schon einmal, damals allerdings nur als passiver Zuhörer, teilgenommen, am Vormittag des 19. Oktober 1965, im Saal der Akademie der Künste der DDR. [...] Das wirkte damals auf mich als Staatsakt, als «antifaschistischer». Und am Abend des gleichen Tages, in der gleichen Stadt Berlin, nur auf der anderen Seite der Mauer: Erwin Piscators

¹⁷⁰ Klüger, S. 41.

Ruth Klüger (*1931 in Wien) wurde 1942 zusammen mit ihrer Mutter zuerst nach Theresienstadt deportiert, dann nach Auschwitz-Birkenau, gegen Kriegsende nach Christianstadt, ein Außenlager von Groß-Rosen. Von dort gelang ihnen 1945 die Flucht. Ruth Klüger wanderte zwei Jahre später in die USA aus, wo sie später Professorin für deutsche Sprache und Literatur wurde. In ihrer 1992 erschienenen Autobiographie «weiter leben. Eine Jugend» berichtet sie von ihrer Kindheit im KZ, setzt sich darin ausserdem mit dem Verhältnis von Sprache, beziehungsweise Erzählung, und Erinnerung auseinander. Sie hinterfragt Gedächtniskonstruktionen und thematisiert generell das Schreiben über den Holocaust.

¹⁷¹ Verlomme, H.: «Menschliches, allzu Menschliches», in: *Quotidien de Paris*. 7. Mai 1975. Zitiert aus Gerz, Exit, S. 142f.

¹⁷² Siehe hierzu die Ausführungen im Katalog der Theaterstücke, im Annex zu Peter Weiss «Die Ermittlung».

¹⁷³ Eine Photographie von Zuschauerraum und Bühne mit den dort placierten Tischen der Installation «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» findet sich in: Oberender, Thomas: «Schön oder Erhaben? Die Bücher des eigenen Lebens. Über Peter Weiss' «Die Ermittlung»», in: *Theater der Zeit*. Heft 4, Juli/August 1998. Berlin, 1998. S. 14.

Inszenierung im Theater der Freien Volksbühne, plakativ und kalterregt. Beide Präsentationen erschienen mir damals unangemessen. Diese jüngste nicht.»¹⁷⁴

Wenig abgewinnen konnte der Gerzschen Inszenierung und dem Einbezug von «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» dahingegen der Theaterkritiker Thomas Irmer. Er kritisierte den erzwungenen Einbezug des Publikums, insbesondere dessen manipulative Aktivierung als Sprachrohr, und bilanziert:

«Mit dieser Konstruktion aus inszenierter Öffentlichkeit, verdinglichter Theorie und genauestens präparierter Organisation war alles bereit für eine <interaktive> Überrumpelung des zahlenden Publikums als sprechendes Mahnmal.»¹⁷⁵

Die hier angeprangerte Aktivierung des Publikums, die vom Künstler forcierte Interaktivität zwischen Werk – hier Weiss' Oratorium sowie Gerz' Installation – und Betrachter, könnte indes eine Antwort sein auf Andreas Huyssens Plädoyer für eine diskursive Strategie im Umgang mit den millionenfachen anonymen Opfern. In seinem Essay «Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne» warnt Huyssens vor reiner Ergriffenheit und stummer Achtung in Anbetracht der historischen Fakten:

«Das Kriterium für die Darstellung des Holocaust kann nicht nur Angemessenheit oder Ergriffenheit sein, wie sie gegenüber einem Kultgegenstand angebracht wäre. Ergriffenheit und stumme Achtung mögen gegenüber dem Leid des einzelnen Überlebenden geboten sein, als diskursive Strategie gegenüber dem historischen Geschehen jedoch sind sie unangebracht, auch wenn dieses Geschehen etwas Unfassbares und Nichtdarstellbares in sich birgt.»¹⁷⁶

So wie Gerz und Boltanski mit ihrer ächtenden Versachlichung beziehungsweise abgründigen Akkumulation katalytisch auf die Phanantasie der Betrachterinnen und Betrachter Einfluss nehmen und diese Wirkung durch die gewählten Rahmenbedingungen ihrer Installationen oft noch zu verstärken wissen, wirkt auch Tinguely mit seinen suggestionstarken Totentanz-Gestalten auf eine emotionale Rezeption ein. Weyandt beschreibt den durch das Kunstwerk ausgelösten Rezeptionsprozess als eine «Erinnerungsarbeit», die von Tinguely durch «assoziationsgesättigte Begriffe» angestoßen wird, so dass schon Gewusstes mobilisiert und die Sensibilität für eine bestimmte Thematik neuerlich herbeigeführt wird.¹⁷⁷ Die permanente Bewegung und das nervenaufreibende Scheppern und Quietschen von «Transmission de la mort» ziehen nicht nur die Aufmerksamkeit in Bann, sondern verhindern gleichzeitig eine stille Kontemplation. Der vom Künstler angelegte Verzicht auf festgefügte Orientierungspunkte lässt das Betrachterauge – ist die Maschinerie entsprechend ihrer Daseinsbestimmung einmal in Funktion – nicht zur Ruhe kommen. Beachtung verdient freilich die Tatsache, dass die Betrachtenden selbst mittels Druck auf den dafür vorgesehenen roten Fusschalter den grotesken Reigen zum ‚Leben‘ erwecken und das unheimliche Geschehen durch ihre ‚physische Partizipation‘ in Gang setzen. Der Künstler hält sich als eine Art Spielleiter oder Marionettenspieler im Hintergrund und führt subtil die Fäden der verschiedenen Rezeptionsmöglichkeiten.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Rischbieter, Henning: «Nicht unangemessen. Jochen Gerz lässt Peter Weiss' <Ermittlungen> im Berliner Hebbel-Theater vom Publikum lesen», in: *Theater heute*. Nr. 7, Juli 1998. Berlin, 1998. S. 69.

¹⁷⁵ Irmer, Thomas: «Lippenbekenntnisse. <Die Berliner Ermittlung> von Esther und Jochen Gerz – ein mit Publikum gespieltes Holocaust-Mahnmal nach Peter Weiss», in: *Theater der Zeit*. Heft 4, Juli/August 1998. Berlin, 1998. S. 11–13, S. 12.

¹⁷⁶ Huyssen, Andreas: «Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne», in: Young, James E. (Hrsg.): *Mahnmal des Holocaust*. München, 1994. S. 9–17. S. 13.
Andreas Huyssen ist Professor für Deutsche Literatur und Komparatistik und Direktor des «Columbia's Center for Comparative Literature and Society» an der Columbia Universität N. Y.

¹⁷⁷ Weyandt, S. 256.

¹⁷⁸ In einem schriftlichen Interview beantwortete Tinguely die Frage zu seiner Rolle als Künstler hinsichtlich der auf Interaktivität angelegten Werke mit einem prägnanten «Jawohl». Die so resolut bejahte Frage lautete: «Wenn Sie die Besucher Ihrer Ausstellung auf Fusschalter und Knöpfe drücken lassen, um die Objekte in Bewegung zu setzen, welche Rolle spielen Sie, der Künstler, dabei? Sind Sie der Marionettenspieler, der die Fäden seiner Puppen in der Hand hält? Oder der Spielleiter eines kommunikativen Spieles zwischen dem von Ihnen gebauten Objekt und dessen <Benützer>?»

Poley, Stefanie/Tinguely, Jean: «Fragen und Antworten mit Abbildungen der ausgestellten Werke», in: Ausstellungskatalog «Jean Tinguely». Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. München, 1985. S. 33–106. S. 34.

Epilog

Die in der vorliegenden Untersuchung ausgeführten interdisziplinären Verknüpfungen zeigen, dass verschiedene verwandtschaftliche Bezüge zwischen zeitgenössischer bildender und darstellender Kunst festzustellen sind, namentlich gestalterische Parallelen und ein räumlicher wie inhaltlicher Einbezug des Visavis. Die einzeln analysierten und in Vergleich gesetzten Installationen/Environments wie *Mises en scène* auf dem Theater lassen also in vielfacher Hinsicht Ähnlichkeiten der Dramaturgie offenkundig werden. Diese Analogie der beiden Disziplinen Avantgarde-Kunst und Avantgarde-Theater der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart im Allgemeinen zu definieren und anhand der konkreten Beispiele zu verdeutlichen, ist das Hauptansinnen der Studie.

Bezüglich der Verwandtschaft von Installation und Theater seien die Entwicklungen der Avantgarde-Kunst seit den 1960er Jahren in Erinnerung gerufen, wo Happening und Performance die deutlichste Verbindung, ja Verschränkung von dreidimensionalem Gestalten und Bühnenszenierung aufweisen, so dass die Grenzen zwischen den Disziplinen förmlich aufgehoben scheinen und die in diesem Bereich tätigen Kunschtchaffenden nicht mehr eindeutig der einen oder andern Kunstgattung zuzuschreiben sind. Ferner lässt sich gerade im Avantgarde-Theater der 70er und 80er Jahre feststellen, dass an Stelle einer vom Text regulierten Dramaturgie eine visuelle tritt. Diese ordnet sich, so benennt es Hans-Thies Lehmann in seinen Ausführungen über Szenographie und visuelle Dramaturgie im postdramatischen Theater, nicht mehr dem Text unter, sondern entfaltet neben dem ‚Textgeschehen‘ eine eigene Logik. Lehmann ortet hier ein «Theater der Bilder».¹⁷⁹

Die zur Analogie beigezogenen Installationen und Bühnen-Inszenierungen widmen sich alle der massenhaften Vernichtung von Menschen, sei dies in der Folge des nationalsozialistischen Rassenwahns oder sei dies im Kontext der Eskalationen im Vietnam-Konflikt. Als Antwort auf diese historischen beziehungsweise zeitgleichen Ereignisse reagierten die hier berücksichtigten bildenden Künstler wie Theatermacher zur adäquaten Thematisierung und Konkretisierung derselben mit besonderen künstlerischen Massnahmen, wählten für ihre Environments und Installationen eine jeweils spezifische Dramaturgie zur vehementen wie essentiellen Vermittlung der zur Diskussion gestellten Szenen der Vernichtung.

In einer schematischen Darstellung sind die in den obigen Darlegungen gewonnenen Analyse-Ergebnisse und die daraus gezogenen Schlüsse zur Anschauung gebracht: Mit den in der Vertikalen definierten Unterscheidungen bezüglich Opferstatus und Dramaturgie in Installationen wie Bühnenszenierungen geht in der Horizontalen die Verwandtschaft hinsichtlich Konkretisierung, Stossrichtung und Rezeption der betreffenden Werke einher. Das Schema will die grosse Nähe bildnerischen und theatralischen Schaffens in den genannten Bereichen explizieren und die vergleichbaren Intentionen der jeweiligen Künstler und Theaterschaffenden benennen sowie die bei den Betrachtenden beziehungsweise beim Publikum angestrebte Rezeption deutlich machen. So ist aus der detaillierten Beschäftigung mit den konkreten Werken als Quintessenz die vorliegende verallgemeinernde Analogie mit der hierfür definierten Terminologie hervorgegangen.

Als Fazit dieser Untersuchung sei hervorgehoben: Die vorliegende Analyse der ausgewählten Installationen und Theaterwerke zeigt, dass ein ähnliches Vorgehen bei der jeweiligen künstlerischen Vorführung von ungezählten anonymen Opfern festgestellt werden kann. Sei dies, dass Opfer exemplarisch verkörpert werden wie in den ‚Tatsachen-Installationen‘ und im dokumentarischen ‚Tatsachen-Theater‘, sei es, dass Opfer künstlerisch abstrahiert versinnbildlicht aufscheinen wie in den ‚Assoziations-Installationen‘ und im ‚Konfrontations-Theater‘, oder sei es, dass die Vergegenwärtigung der physisch nicht mehr gezeigten Opfer diese als Suggestion in die Vorstellung der anwesenden Betrachterinnen und Betrachter bannt, wie dies in den ‚Suggestions-Installationen‘ und im ‚Provokations-Theater‘ zu erfahren ist.

¹⁷⁹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M., 1999. S. 159.

«Sequenzen und Korrespondenzen, Knoten und Verdichtungspunkte der Wahrnehmung und der durch sie vermittelten, wie immer auch fragmentarischen Bedeutungskonstitution werden in der visuellen Dramaturgie von optischen Daten her definiert. Es entsteht *Theater der Szenographie*.»

Das heisst, eine ähnliche Dramaturgie bei der Konkretisierung der Opfer, sprich ein vergleichbarer Opferstatus in den Installationen und auf der Bühne, geht einher mit einer analogen Stossrichtung der fraglichen Werke:

- Wo die Physis der Getöteten grosse Präsenz hat und oftmals von der Präsentation historischer Fakten begleitet wird, wo die Verkörperung auf eine Berichterstattung zielt, liegt die analoge künstlerische Intention im «Aufklären durch Darlegen». Der Künstler und Theaterautor tritt in seinem Werk als unumwundener und schonungsloser Kündler in Erscheinung.
- Wo die Opfer mittels Substituten und Chiffren vor Augen geführt werden und die Betrachtenden auf codierte Weise mit der Thematik konfrontiert und zu eigenen Assoziationen angehalten werden, wo sich die Versinnbildlichung zwischen Dichtung und Wahrheit ansiedelt, ist als analoges künstlerisches Bestreben ein «Befremden durch Verfremden» zu erkennen. Der Künstler und Theaterautor erweist sich als emphatischer und zuspitzender Kommentator.
- Wo die Opfer gegenständlich gänzlich abwesend sind und – als Reaktion auf das Werk – nur in der Erinnerung und Imagination der Betrachtenden existieren, wo also die suggestive Vergegenwärtigung die massenhaft Verstorbenen mittels Persiflage, Provokation, Ritualisierung und abgründiger Satire heraufbeschwört, ist als analoge künstlerische Strategie ein «Herausfordern durch Verzerren» auszumachen. Der Künstler und Theaterautor ergreift unverhohlenen Partei und agiert durch das Werk als subversiver Provokateur.

So wie sich die Konkretisierung der Opfer und die jeweilige Stossrichtung in den genannten Werk-Kategorien unterscheiden, so verschieden kann die Betrachter-/Zuschauer-Reaktion auf das künstlerisch variiert Dargebrachte ausfallen. Auch hinsichtlich der Rezeption der Werke ist – wie schon für die oben definierten Positionen und Intentionen der Künstler und Theatermacher deutlich wurde – die Relation zur Art des Opferstatus massgeblich:

- ‚Tatsachen-Installationen‘ und ‚Tatsachentheater‘, welche die Opfer in dokumentarischer Art verkörpern, laden zur genauen und detailreichen Kenntnisnahme und lassen den Betrachter/das Publikum zum ‚Sachverständigen‘ werden.
- ‚Assoziations-Installationen‘ und ‚Konfrontationstheater‘, welche die Opfer fiktiv behandeln und abstrahierend versinnbildlichen, bedürfen einer Erkundung des Dargestellten sowie einer Dechiffrierung und Deutung. Dem Betrachter/Publikum ist demnach der Rang einer ‚wertenden Instanz‘ zugeordnet.
- ‚Suggestions-Installationen‘ und ‚Provokationstheater‘, welche die abwesenden Opfer in der Imagination vergegenwärtigen, beziehen den Betrachter/das Publikum nicht selten physisch und stets emotional mit ein, nötigen durch die starken Irritationen und Provokationen zu einer eigenen Beurteilung und einer dezidierten Parteinahme. Dem Betrachter/Publikum kommt der Status eines ‚Sympathisanten‘ zu.

Im anschliessenden Katalog der monographisch dargelegten Werke liegt den Texten ein grosses Interesse für die komplexen historischen, medien-, theater- und sozialwissenschaftlichen wie kulturgeschichtlichen Zusammenhänge zugrunde, das die vorgenommene detaillierte Studie zu den Installationen und Theaterinszenierungen genährt hat. Die Werke können so vor dem Hintergrund der tatsächlichen Ereignisse gesehen werden, wobei keinesfalls der Eindruck entstehen soll, dass den Künstlern all die genannten Fakten annähernd bekannt waren und sind. Vielmehr diene die Zusammenführung der Inszenierungen und Installationen mit den von den Theaterautoren und Künstlern oft nicht einsehbaren tatsächlichen Sachverhalten der Feststellung, dass die Werke von solcher Prägnanz und Subtilität sind, dass sie heute das ihnen Schöpfern bei der Entstehung oft noch nicht Bekannte und Bewusste einem informierten Gegenüber dennoch zu illustrieren vermögen. Es sind Werke von übergeordneter Aktualität – vielleicht mit Ausnahme des ‚Tatsachentheaters‘ von Peter Weiss – und von ausserordentlicher Eindringlichkeit, nicht zuletzt dank ihrer räumlichen und szenischen Dichte und der evidenten Adressierung des involvierten Visavis.

DRAMATURGIE DES TODES – SZENEN DER VERNICHTUNG IN DER INSTALLATIVEN KUNST DER GEGENWART

OPFERSTATUS	KONKRETISIERUNG	ANALOGIE DARSTELLEND KUNST	STOSSRICHTUNG	REZEPTION
Qualität der physischen Präsenz der Opfer in den Inszenierungen	Art der Thematisierung historischer Zusammenhänge künstlerische Strategie bei den Opferdarstellungen	Thematisierung historischer Ereignisse in der Theater-Inszenierung Strategie der Vermittlung von der Mise en scène/Bühne zum adressierten Visavis Dramaturgie der Mises en scène/Inszenierung	vom Künstler/Autor lancierte Kommunikationsform & Darstellungsstrategie des Werkes/Stückes	Reaktion auf Mises en scène/Aufführungen durch die BetrachterInnen/ das Publikum
leibhaftige, dokumentierte Opfer	Verkörperung	Aufklären durch Darlegen	Berichterstattung	Kenntnisnahme
„Tatsachen-Installationen“ Hanson, «War», 1967 Segal, «The Execution», 1967 Segal, «Holocaust», 1982/1984 Brodwolf, «Lieberose», 1990	Dokumentation illustrierend stilisiert schematisiert kompiliert	Tatsachentheater Weiss, «Die Ermittlung», UA 1965 Weiss, «Vietnam Diskurs», UA 1968	Illustration Dokumentation Belehrung Künstler als unumwundener und schonungsloser Käufer	Augenzeugnis genaue Beobachtung rationaler Einbezug Betrachter als ‚Sachverständiger‘
abstrahierte, substituierte Opfer	Versinnbildlichung	Befremden durch Verfremden	Dichtung und Wahrheit	Deutung
„Assoziations-Installationen“ Kienholz, «The Non War Memorial», 1970 Brodwolf, «Synagoge Erfurt», 1996–2000 Kadishman, «Shelechet», 1997–1999	Fiktion ostentativ chiffriert metaphorisch	Konfrontationstheater Grotowski, «Akropolis», UA 1964 Tabori, «Pinkville», UA 1970, dt. Erstauff. 1971	(Stere-)Typisierung Essenzialisierung, pikto-grammatischer Realitätsbezug Künstler als emphatischer und zuspitzender Kommentator	Erkundung, Inspektion Einsicht, Decodifizierung assoziativer Einbezug Betrachter als ‚wertende Instanz‘
Abwesende & erinnerte Opfer	Vergegenwärtigung	Herausfordern durch Verzerren	Heraufbeschwörung	Stellungsbezug
„Suggestions-Installationen“ Kienholz, «The Portable War Memorial», 1968 Kienholz, «The Eleventh Hour Final», 1968 Gerz, «EXIT – [...] Dachau-Projekt», 1972/1974 Tinguely, «Totentanz: Menegles», 1986 Boltanski, «Réserve – La Fête de Pourim», 1989	Imagination entlarvende Persiflage provokierende Verharmlosung brandmarkende Versachlichung groteske Ritualisierung abgründige Akkumulation	Provokationstheater Brook, «US», UA 1966 Tabori, «Shylock-Improvisationen», UA 1978 Zadek/Sobol, «Ghetto», UA & dt. Erstauff. 1984	Polarisierung, Satire, Polemik Suggestion, Wecken diffusen Unbehagens Künstler als Partei und ‚subversiver Provokateur‘	Beurteilung/Parteinahme physische Partizipation emotionaler Einbezug empathischer Nachvollzug Betrachter als ‚Sympathisant‘

Teil III – Katalog der Installationen zu Holocaust und Vietnam-Konflikt

Vorwort – Zur künstlerischen Thematisierung des namenlosen Opfers

Werke zum Holocaust

Christian Boltanski (*1944)

«Réserve – La fête de Pourim», 1989

Jürgen Brodewolf (*1932)

«Lieberose», 1990

«Synagoge Erfurt», 1996–2000

Jochen Gerz (*1940)

«EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt», 1972/74

Menashe Kadishman (*1932)

«Shalechet» (Gefallenes Laub), 1997–1999

George Segal (1924–2000)

«Holocaust», 1982/1984

Jean Tinguely (1925–1991)

«Transmission de la mort», Teil des mehrteiligen Werkes «Totentanz: Mengele», 1986

Werke zum Vietnam-Krieg

Duane Hanson (1925–1996)

«War (Vietnam-Piece)», 1967

Edward Kienholz (1927–1994)

«The Eleventh Hour Final», 1968

«The Portable War Memorial», 1968

«The Non War Memorial», 1970

George Segal (1924–2000)

«The Execution», 1967

Teil III – Katalog der Installationen zu Holocaust und Vietnam-Konflikt

Vorwort – Zur künstlerischen Thematisierung des namenlosen Opfers

Der Analyse und historischen Einbindung der Installationen zu Holocaust und Vietnam seien einige Beobachtungen vorangestellt, welche die Tradition von Leichendarstellung und Massenopfer-Thematisierung nachzeichnen. Dies soll deutlich machen, inwiefern die Installationen seit den sechziger Jahren sich von früheren – individuellen wie anonymen – Totenrepräsentationen abheben.

Zur Tradition der Leichendarstellung in der plastischen Kunst – ein Exkurs

Verstorbene mit einer lebensgrossen Darstellung ihres toten Körpers zu ehren und gleichzeitig den Hinterbliebenen die Endlichkeit des irdischen Daseins unmissverständlich ins Bewusstsein zu rufen, kennt eine sehr lange Tradition, deren Wurzeln sich schon in den vorchristlichen Kulturen festmachen lassen.¹⁸⁰ Im Christentum kamen Verstorbene bereits in den ersten Jahrhunderten auf Epitaphien in Bildnisreliefs zur Darstellung¹⁸¹. Allerdings zeigt solche Porträtierung die Hingeschiedenen als noch Lebende.¹⁸² In Grabplatten-Reliefs oder Sarkophag-Ausgestaltungen sind Tote in vielfachen Variationen als Schlafende verewigt,¹⁸³ bevor schliesslich gegen Ende des Mittelalters Verstorbene als offensichtlich Tote skulptiert wurden. So finden sich im 15. Jahrhundert Beispiele von Gisants, ausgestreckt Liegenden, deren Körper als entseelte Leichname behandelt sind. Manchmal sind diese sogar als widerwärtige Kadaver gezeigt, an welchen die Kräfte des Verfalls ihr Zerstörungswerk schon sichtbar werden lassen. Solche im Übergang dokumentierten, in Auflösung befindlichen Verstorbene sind *Transi* genannt.¹⁸⁴ Ihr Zerfall wird effektiv inszeniert, indem oftmals ihre aufgeplatzt Bauchdecke den Blick frei gibt auf ekliges Gewürm. Zur Zeit des Barock wurde solcherart manifestiertes *Memento mori* vom hämisch grinsenden Skelett abgelöst, welches jedoch meist den Gevatter Tod meint und nicht die Reste des Verstorbenen.

Eine neue Ausprägung erfährt die Totendarstellung in der Bildhauerei nach der Französischen Revolution. Die Säkularisierung des öffentlichen Lebens und die Gleichstellung der Bürger spiegelt sich im 19. Jahrhundert in einer zeitgemässen, dem Realismus verpflichteten Wiedergabe von Verstorbenen. Ein Gang durch die Friedhöfe der europäischen Metropolen ermöglicht Begegnungen mit plastischen Momentaufnahmen von marmornen und bronzenen Leichenpräsentationen, die – wenngleich noch von intakter Physiognomie – keinen Zweifel am Hinschied lassen. Meist erscheinen diese Verstorbenen aufgebahrt, manchmal umgeben von Angehörigen oder einer tröstlichen Engelsegestalt.¹⁸⁵ Gelegentlich finden sich Beispiele mit realistischer oder metaphorischer Indikation der Todesursache, insbesondere, wenn es sich um Tote von öffentlichem Interesse handelte, deren Leben ein unnatürliches, heldenhaftes Ende genommen hatte.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Im Folgenden sei auf christliche Traditionen hingewiesen, da alle in dieser Untersuchung zur Diskussion stehenden Installationen und Theaterinszenierungen von christlichen oder jüdischen Kunst- und Theater-schaffenden entworfen worden sind. Die jüdische Religionspraxis kennt keine körperliche Darstellung von Toten, da das Judentum – dem ersten Gebot folgend – dem Abbild ablehnend gegenübersteht. Hier erinnert einzig der Stein über dem Grab mit eingraviertem oder appliziertem Namen an den Verstorbenen.

¹⁸¹ Zur Totendarstellung im Grabkontext: Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. München 1987. Französische Erstauflage: Paris, 1978; ders.: *Bilder zur Geschichte des Todes*. München/Wien, 1984; Reinle, Adolf: *Das Stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*. Zürich/München, 1984. Insbesondere Kapitel «Das Grabbild», S. 204–249.

Nicht eingegangen wird für diesen Überblick auf die Bildtradition des toten Christus oder toter Heiliger.

¹⁸² Hierin sind sie antiken Vorbildern verwandt, etwa jenen etruskischen Sarkophagen, deren Deckelplatten den in Ton modellierten Toten als Liege zu dienen scheinen. Berühmtestes Beispiel ist der Terracotta-Sarkophag eines gelagerten Paares in der Villa Giulia, Rom. Ende 6. Jh. v. Chr., aus den Nekropolen von Cerveteri (das antike Caere, etruskisch Cisra), Etrurien.

¹⁸³ Bei Ariès wird die Unterscheidung von Gisants und Priants illustriert. Ariès, 1984, S. 42–60.

¹⁸⁴ Als frühes Beispiel sei hier das Grabmal des François I^{er} in La Sarraz/VD, um 1360 bis 1370 erwähnt. Siehe: Jezler, Peter (Hrsg.): «Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter». Ausstellungskatalog Schweizerisches Landesmuseum, Zürich und Schnütgen-Museum, Köln. Zürich, 1994. S. 176f.

¹⁸⁵ Ariès, 1984, S. 261–268.

¹⁸⁶ Als Beispiele seien hier genannt:

– Aimé Millet (1819–1891), «Alphonse Baudin représentant du peuple mort en défendant tué le 3 décembre, 1851», 1872, Paris, Friedhof Montmartre. Abb. in: «La Sculpture française au XIXe siècle». Ausstellungskatalog Galeries nationales du Grand Palais. Paris, 1986. S. 238 f.

Bei allen hier angeführten Varianten von Leichendarstellungen handelt es sich um individuelle Totenrepräsentationen: Die Verstorbenen sind namentlich bekannt, werden durch ihr Abbild dem Vergessen und Entschwinden entrissen und als historische Personen in der Erinnerung nachfolgender Generationen konserviert.

Massenopfer und Denkmal – anonyme Totendarstellung¹⁸⁷

In Denkmälern können plastische Leichendarstellungen figurieren, die keinen Bezug zu einem Individuum herstellen. Beliebte war schon in der Antike die Illustration niedergemetzelter Feinde als Gegensatz zu den eigenen Helden und zwecks Überhöhung des Erfolges der eigenen Kriegspartei. Nicht der Legion Umgekommenen wurde hier gedacht, sondern die erfolgreichen Sieger erfuhren Anerkennung für ihre Effizienz. Die Niedergemachten dienten einzig der Propaganda.¹⁸⁸

Erst im Zuge des Realismus entstanden Ende des 19. Jahrhunderts einige lebensgroße Denkmäler, welche das anonyme Opfer per se würdigen: «Tableaux vivants» der beim Arbeitseinsatz zu Tode gekommenen. So erinnert ein Flachrelief von Vincenzo Vela an «Die Opfer beim Bau des Sankt Gotthardtunnels», Henri Bouchard und Constantin Meunier führen in ihren Figurengruppen «Das Grubenunglück» beziehungsweise «Der Steinbruch» die Gefahr tödlicher Unfälle eindringlich vor Augen.¹⁸⁹ Die hier vorgeführten Toten sind Namenlose, sie stehen stellvertretend für den einfachen Menschen der unteren sozialen Schichten, für Arbeiter mit hohem Berufsrisiko.

Als Konsequenz dieser neuen Darstellungspraktiken wäre zu erwarten, dass das Massensterben in den Schützengräben, der Blutzoll des Ersten Weltkrieges, sich an Soldaten-Denkmalen in der Wiedergabe massenhaft Gefallener abzeichnete. Doch die Monumente in Erinnerung an die verlustreichen Schlachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben in der Regel einen martialischen und nicht so sehr einen besinnlich memorialen Charakter. Meist werden Truppenverbände und ihre beispielhafte

- René de Saint-Marceaux (1845–1915), «Grab des Abbé Miroy», 1872, Nordfriedhof in Reims, Bronze. Der junge Geistliche ist bäuchlings, mit dem Gesicht auf der Erde liegend gezeigt, gerade so, wie ihn das preussische Exekutionskommando 1871 (Abbé Miroy ist ein Opfer des Deutsch-französischen Krieges 1870–71) zurückgelassen hatte; Abb. in: *Skulptur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Verschiedene AutorInnen. Köln, 1999. S. 344.

- Frédéric-Auguste Bartholdi (1834–1904), «Grab der 1870 getöteten Nationalgardisten Voulminot und Wagner», 1872, auf dem Hauptfriedhof von Colmar, Stein und Bronze. Das Grabmal zeigt einen von einer enormen Steinplatte (Grabplatte) erschlagenen Kämpfer, dessen hervorlugender nackter Arm scheinbar noch im Tod nach seinem Säbel zu greifen sucht. Abb. in: «Das Fragment. Der Körper in Stücken». Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt. Bern, 1990. S. 178; *Skulptur*, S. 345.

¹⁸⁷ Ausführlich mit der Ikonographie von Kriegsdenkmälern und Kriegerdenkmalen beschäftigen sich folgende Aufsätze und Publikationen:

- Diers, Michael: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt a. M., 1997. Hier insbesondere: «Politik und Denkmal. Allianzen/Mesallianzen», S. 101–120.

- Heinrich, Christoph: *Strategien des Erinnerns. Der veränderte Denkmalsbegriff in der Kunst der achtziger Jahre*. München, 1993.

- Koch, Georg Friedrich: «Die Postmoderne und das Denkmal», in: Mai, Ekkehard/ Schmirber, Gisela (Hrsg.): *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*. Verschiedene AutorInnen. München, 1989. S. 115–124.

- Koselleck, Reinhart: «Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden», in: *Poetik und Hermeneutik. Identität*. Marquard, Odo/Stierle, Karlheinz (Hrsg.). München, 1979. S. 255–276.

- Koselleck, Reinhart/Jeismann, Michael (Hrsg.): *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*. In der Reihe: Bild und Text. München, 1994.

- Pollack, Kristine/Nicolai, Bernd: «Kriegerdenkmale – Denkmäler für den Krieg?», in: AK «Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre». Akademie der Künste, Berlin. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 1983. S. 61–93.

- Reck, Hans Ulrich: «Inszenierung der Todesparadoxie zwischen Magie und Historie. Zur Sprache der Denkmäler im 20. Jahrhundert», in: *Kunstforum International*. Bd. 127. Ruppichterorth, 1994. S. 184–215.

- Reichel, Peter: *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*. München/Wien, 1995.

- Scharf, Helmut: *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*. Darmstadt, 1984.

- Springer, Peter: «Denkmal und Gedenken», in: Mai/Schmirber: *Denkmal – Zeichen – Monument*. S. 92–102.

¹⁸⁸ In grossem Variantenreichtum findet sich diese Bildtradition beispielsweise in der antiken Trajanssäule in Rom, welche wiederum der Ikonographie auf der Napoleonssäule in Paris Pate stand. Trajanssäule, 107–117 n. Chr., Marmor, 38 m h, Rom, Trajansforum; Napoleonssäule, 1806–1810, Bronze, 44 m h, Paris, Place Vendôme.

¹⁸⁹ Vincenzo Vela (1822–1891), Bronzerelief, 1882, 1932 gegossen, Bahnhof von Airola.

Henri Bouchard (1875–1960), Steinskulptur von 1906 im Pariser Park Monsouris.

Constantin Meunier (1831–1905), 1890, Bronze. Abb.: *Skulptur*, S. 376f.

Kampfbereitschaft monumentalisiert,¹⁹⁰ selbst der unbekannte Soldat wird architektonisch und plastisch zum Helden stilisiert. Nicht selten dienten solche Denkmäler der Glorifizierung kriegsrischen Heldentums, ja gar des Krieges schlechthin, und unterstützten ein ideologisches Aufrüsten. Die wenigen von dieser Haltung abweichenden (inoffiziellen) Denkmäler stellen die Verzweiflung, den Verlust und die Trauer ins Zentrum der figürlichen Darstellung – so bei Käthe Kollwitz, Wilhelm Lehmbruck und Ernst Barlach.¹⁹¹ Die Totendarstellung fehlt hier ganz oder ist nur singulär.

Als weitere Erklärung zur beobachteten weitgehenden Absenz von Darstellungen massenhafter Opfer in der Denkmalplastik des 20. Jahrhunderts mag angeführt werden, dass das Novum der Abstraktion in der Kunst nach der Malerei auch die plastische Formgebung erfasste, weshalb den Gefallenen schon nach dem Ersten und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg oftmals in nicht figurativen Mahnmälen gedacht wurde. Einprägsam sind hier die riesigen Felder mit in Reih und Glied stehenden weissen Kreuzen für die Opfer des Stellungskrieges am Ort ihres Verendens. Zuhause gereichten den Hinterbliebenen seit den 30er Jahren manchenorts Denkmalstelen, Pylone sowie altarartige Blöcke zum Symbol der Erinnerung und Mahnung.¹⁹² Als eines der eindrucklichsten und sprechendsten Beispiele für nichtfigurative Memoriale aus jüngerer Zeit ist schliesslich die Schwarze Wand in Washington zu nennen, Gedenkstätte für die gefallenen Amerikaner in Vietnam.¹⁹³ Und schliesslich kann seit 2005 in Berlin das «Denkmal für die ermordeten Juden Europas» betreten werden, ein Mahnmal, das auf einer ausgedehnten Fläche unweit von Reichstag und Brandenburger Tor 2'711 Betonstelen speziellen Zuschnitts versammelt und den Besuchern eine schier labyrinthische Erfahrung bietet.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Siehe beispielsweise Charles Sargeant Jagers Denkmal der königlichen Artillerie in London, 1921–25. Abb. in: Feist, Peter H.: *Figur & Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert*. Leipzig, 1996. Sowie: Fried Heulers Helden-Ehrenmal in Würzburg, 1931 enthüllt. Abb. in: Springer, S. 93.

¹⁹¹ Allgemein zum plastischen Werk von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach siehe: Barron, Stephanie: *Skulptur im Expressionismus*. München, 1984.

Käthe Kollwitz (1867–1945), Denkmal: «Die Eltern», 1924–32, Stein, H 122 cm. Essen bei Diksmuide, Belgien, über dem Grab des gefallenen Sohnes.

«Pietà/Mutter mit totem Sohn», 1937–38, Bronze, H 38 cm. Diese Arbeit war von der Künstlerin nicht als Denkmal konzipiert, sondern für eine private Betrachtung gestaltet worden. 1993 kam dieses Werk jedoch in vierfacher Vergrösserung (auf Veranlassung des damaligen Bundeskanzlers Helmut Kohl) in der Neuen Wache, Berlin, zur Aufstellung. Hierzu u. a.: Diers, S. 113–115.

Wilhelm Lehmbruck (1881–1919), «Der Gestürzte», 1915–16, Steinguss (wie auch in andern Materialien gegossen), H 78 cm; «Sitzender Jüngling» («Trauernder»/«Der Gebeugte»), 1918, Kunststein (wie auch in andern Materialien gegossen), H 103,5 cm.

Ernst Barlach (1870–1938), Kriegsdenkmal für die Güstrower Kathedrale, 1927 (zerstört, Zweitguss 1942, in der Kölner Antoniterkirche), Bronze, L 217 cm; Ehrenmal (für Gefallene des Ersten Weltkrieges) im Dom von Magdeburg, 1929, Eichenholz, H 255 cm.

¹⁹² Vgl. Diers, S. 110–113; Heinrich, S. 13–19; Koselleck, S. 272f., Abb. zwischen S. 256/257; Pollack/Nicolai, S. 67. Erinnert sei hier auch an das Märzgefallenen-Denkmal von Walter Gropius (1883–1969) auf dem Neuen Friedhof von Weimar. Es wurde zu Ehren der beim national-konservativen Kapp-Putsch im März 1920 erschossenen Gewerkschafter realisiert.

¹⁹³ Buruma, Jan: «Ein Denkmal setzt Massstäbe», in: *du. Die Zeitschrift der Kultur*. Nr. 7/8. «Vietnam. Dossier Erinnerung». Juli/August 1997. Zürich, 1997. S. 106–111.

- Gessner, Ingrid: *Kollektive Erinnerung als Katharsis? Das Vietnam Veterans Memorial in der öffentlichen Kontroverse*. In der Reihe: Mainzer Studien zur Amerikanistik, Bd. 44. Frankfurt a. M., 2000.

- Griswold, Charles L.: «The Vietnam Veterans Memorial and the Washington mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography», in: Mitchell, W. J. Thomas (Hrsg.): *Art and the Public Sphere*. Verschiedene AutorInnen. Chicago/London, 1992. S. 79–112.

- Schwartz, Barry/Wagner-Pacifici, Robin: «Die Vietnam-Veteranen-Gedenkstätte. Das Gedenken einer problematischen Vergangenheit», in: Koselleck, Reinhart/Jeismann, Michael (Hrsg.): *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*. München, 1994. S. 393–424.

- Senie, Harriet F.: «Aus der Mitte: Das Vietnam Veterans Memorial. Ein Mahnmal mit zentripetaler und zentrifugaler Wirkung», in: Dolff-Bonekämper, Gabi/Voolen, Edward van (Hrsg.): *Denkmale und kulturelle Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation*. Berlin, 2000. S. 251–264.

¹⁹⁴ Das Denkmal wurde von 2003 bis 2005 nach Plänen des amerikanischen Architekten Peter Eisenman realisiert, nachdem 1994/95 und 1997 Wettbewerbe für das 1988/89 initiierte Mahnmal stattgefunden hatten. Die Fläche des Stelenfeldes umfasst rund 1,9 ha. Ein unterirdischer «Ort der Information» klärt Besucherinnen und Besucher in verschiedenen Themenräumen über die europaweite Verfolgung und Vernichtung der Juden durch die Nationalsozialisten auf.

Zur Genese dieses Denkmals: Leggewie, Claus/Meyer, Erik: *Ein Ort, an den man gerne geht. Das Holocaust-Mahnmal und die Geschichtspolitik nach 1989*. München, 2005.

Eindruckliches Bildmaterial bietet der Bildband: Müller, Lars/Eisenman, Peter (Hrsg.): *Holocaust-Mahnmal Berlin*. Mit Fotografien von Hélène Binet und Lukas Wassmann. Baden, 2005.

Einige wenige Beispiele von Denkmälern, die mit Darstellungen von Getöteten körperhaft und unverblümt die massenhaften Todesopfer martialischer Politik beklagen, können hier als Ausnahmen zur abstrakten Mahnmal-Praxis angeführt werden.

1. Beispiel – Gedenken der eigenen zivilen Bombenopfer des 2. Weltkrieges: Fried Heuler (1889–1959) legt stellvertretend für die Tausenden Würzburger Bombenopfer vom 16. März 1945 eine weit überlebensgrosse steinerne Figurengruppe – eine Familie – in eine künstliche abgetreppte Senke, Sinnbild eines Massengrabes.¹⁹⁵ Die dunkelgrüne Farbigkeit und schlackig-poröse Struktur des Diabas-Steins lässt an verkohlte Leichen denken und führt die Zerstörungsgewalt des Kriegsarsenals an der Zivilbevölkerung, trotz Verzicht auf naturalistische Details, drastisch vor.

2. Beispiel – Erinnern an eigene militärische Opfer der Kriegsmaschinerie: 1975 erhielt Henry Moores (1898–1986) gestürzter – oder gefallener – Krieger¹⁹⁶ in der Grünanlage der Kaiserpfalz von Goslar als «Goslarer Krieger» Aufstellung. Das Werk dient der allgemeinen Erinnerung an die Abertausenden im Ersten und Zweiten Weltkrieg umgekommenen Goslarer Jäger und gleichzeitig fungiert es als ein Gegendenkmal zum gleichenorts aufgestellten heroischen, in Aktion gezeigten lebensgrossen Bronzesoldaten des Berliner Bildhauers Hans Lehmann-Borges von 1926.¹⁹⁷ Henry Moores Hingeraffter würdigt die Legion in den Tod gesandter junger Leben, die dezimierte Generation.

3. Beispiel – szenischer Appell gegen jede Form gewalttätiger zwischenmenschlicher Handlung: Gänzlich losgelöst von einem lokalhistorischen Kontext ist die Figurenanordnung von Alois Wünsche-Mitterecker (1903–1975) in seinem «Mahnmal gegen Krieg und Gewalt» bei Eichstätt, welches er von 1950 bis 1975 in der hügeligen Jura-Landschaft realisierte.¹⁹⁸ Einem Schlachtfeld gleich sind 78 meist weit überlebensgrosse antropomorphe Figuren im idyllischen Gelände entlang des Hessentals verteilt. Die kantigen Gestalten lassen an Getötete, an Sich-noch-aufbäumende oder an Gefangen-genommene denken. Die Schrecken von Krieg und Gewalt sind in Szene gesetzt. Gedacht wird der Geschundenen und Getöteten, ohne Rücksicht auf nationale Zugehörigkeit – ein zeitloses Mahnmal gegen tragisch-sinnloses Kämpfen und Fallen.

Abschliessend müssen hier noch die formgewordenen Erinnerungen an die Millionen in nationalsozialistischen Vernichtungslagern ermordeten Menschen Erwähnung finden. Besondere Beachtung verdienen das figürliche Denkmal von Nandor Glid in der Gedenkstätte Dachau und das grossflächige Mahnmal von Treblinka.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Würzburger Hauptfriedhof, enthüllt am 14. 3. 1954. Springer, S. 94 f. mit Anm. 6. Die Angaben zu den Opferzahlen variieren von 3'000 bis 8'000, wahrscheinlich sind 5'000.

Zu Fried Heuler siehe: Mertens, Fritz: [Nachruf] «Fried Heuler (1889–1959) und Gertrud Rostovsky (1876–1959)», in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* (MfrJb). Bd. 12, 1960. S. 315.

¹⁹⁶ «Goslar Warrior», 1973–74, Bronze, 7 Ex., 250 cm L. Henry Moores Figur nimmt eine Zwischenstellung zwischen Denkmalplastik und zweckfreier Plastik ein, denn das Motiv des verstümmelten und gefällten Kämpfers findet sich vielfach variiert sowohl auf Museumssockeln, im öffentlichen Raum wie auch als Kriegsdenkmal.

¹⁹⁷ Springer, S. 97–101.

¹⁹⁸ Figurental, Eichstätt im Naturpark Altmühltal, 82 meist überlebensgrosse, stark abstrahierte Figuren in Zementguss mit Basalteinschlüssen (durchschnittlich 3,5 t schwer), angeordnet zu einer Art Schlachtfeld, 1950–1975. Koch, S. 120–121. Der Passus im Grossen Baudenkmäler Heft 324 zum Figurenfeld Eichstätt nennt 78 Figuren; siehe: www.altmuehl.net/de/hp/vvv/figur/fftext.htm

¹⁹⁹ Zum Internationalen Monument und Museum in Dachau und zum Mahnmal von Treblinka geben folgende Schriften Auskunft:

- Comité International de Dachau (Hrsg.): *Konzentrationslager Dachau. 1933–1945*. Brüssel, 1978⁹.

- Engelhardt, Isabelle: *A Topography of Memory. Representations of the Holocaust at Dachau and Buchenwald in Comparison with Auschwitz, Yad Vashem and Washington, DC*. In der Reihe: Multiple Europes, No. 16. Brüssel, 2002.

- Hoffmann, Detlef (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995*. Verschiedene AutorInnen. In der wissenschaftlichen Reihe des Fritz-Bauer-Instituts, Bd. 4. Frankfurt a. M./New York, 1998.

- Matz, Reinhard (Hrsg.): *Die unsichtbaren Lager. Das Verschwinden der Vergangenheit im Gedenken*. Verschiedene Autoren. Hamburg, 1993.

- Marcuse, Harold: «Das ehemalige Konzentrationslager Dachau. Der mühevollen Weg zur Gedenkstätte 1945–68», in: *Dachauer Hefte*. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Nr. 6. Dachau, 1990. S. 182–205.

- Wagner, Susanne/Rolke Tadeusz: «Kein Stein soll unbeachtet bleiben», in: *art. Das Kunstmagazin* 8/89. Hamburg, 1989. S. 40–50.

- Young, James Edward: *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven/London. 1993.

- Young, James Edward (Hrsg.): *Mahnmale des Holocaust: Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*. Verschiedene AutorInnen. München, 1993. Das Buch entstand parallel zu den Ausstellungen: «The Art of Memory: Holocaust Memorials in History» im Jewish Museum, New York, 1993; «Mahnmale des Holocaust:

Der Belgrader Künstler Nandor Glid (1924–1997) wurde 1965 mit der Aufgabe betraut, für die KZ-Gedenkstätte Dachau ein Mahnmal zu realisieren. Am 8. September 1968 wurde die, sich auf dem ehemaligen Appellplatz des Konzentrationslagers erhebende, internationale Memorialstätte eingeweiht. Durch eine Fläche von 100 mal 48 Metern führt ein Pfad zwischen zickzack verlaufenden Betonmauern zu einem monumentalen Bronzebildwerk. Auf einer Länge von 16 Metern und einer Höhe von 6,3 Metern winden sich verhedderte skelettartige Körper mit ausgreifenden Gliedmassen um zwei aufstrebende Pfosten.²⁰⁰ Das Ensemble der ausgemergelten, in spastischer Verrenkung gezeigten Menschenleiber und der Halterungsvorrichtungen für den elektrifizierten Drahtverhau um das Lager erweckt den Eindruck, dass es sich um – im Stacheldraht hängengebliebene, mit ihren aufgefächerten Händen selbst den Stacheldraht simulierende – Sterbende handelt, deren schmerzverzerrte Gesichter die unbeschreibliche Not der ehemaligen Lagerinsassen in Erinnerung ruft.

Den expressiven und zeichenhaften Opferfiguren bei Glid steht eine nichtfigurative Bildsprache der Gedenkstätte von Treblinka gegenüber, die mit einer metaphorischen Inszenierung von Gesteinsbrocken, Granitbalken, geschmolzenem Basalt und einem wuchtigen Pylon die massenhafte Tötung Unschuldiger vergegenwärtigt. Die Anlage war 1964 von zwei Professoren der Danziger Kunsthochschule, dem Architekten Adam Haupt und dem Bildhauer Franciszek Duszenko, zur Erinnerung an die rund 800'000 in den Jahren 1942/43 von den Nazis vernichteten Juden und Roma geschaffen worden. Während auf drei weiten, unregelmässig konturierten und mit Betonplatten belegten Arealen 20'000 schroffe Granit-, Basalt- und Feuersteinblöcke das Gräberfeld der Namenlosen bilden – die mit Auspuffgasen erstickten Menschen waren eingäschert und anschliessend in Sammelgruben geleert worden –, gemahnt eine fünf mal vierzehn Meter grosse Vertiefung mit zusammengeschmolzenen Basaltschollen an die Leichenverbrennungen und steht als «Sinnbild für die Hölle»²⁰¹. Die horizontal angeordneten Granitbalken deuten Eisenbahnschwellen an und markieren das Ende der Schienenstrecke. Hier waren die in Viehwagen Deportierten über die kopfsteingepflasterte Rampe ins Todeslager getrieben worden. Das neun Meter hohe aus Granitquadern aufgeschichtete Monument im Zentrum der Gedenkstätte erinnert an den vergeblichen Aufstand von 600 Gefangenen im August 1943. Nur hier, an der horizontalen ‚Krone‘ des Turmgebildes, kommt es zur schematischen Darstellung menschlicher Körper. Diese Köpfe und gebeugten Gestalten sind indes so stark abstrahiert, dass sie im Stein zu verschwinden scheinen, zermahlen von der Wucht ihres Schicksals.

Ausser in Dachau ist mir keine offensichtliche Darstellung vernichteter Menschen in einer der Lager-Gedenkstätten bekannt. Meist wird in architektonischen Gestaltungen und – wie in Treblinka – mittels metaphorischer Gebilde auf die unfassbaren Greuel verwiesen. In Buchenwald werden Lagerinsassen als mutige Aufständische monumentalisiert²⁰², verschiedentlich gemahnen Mutter-Kind-Gruppen an das unentschuld bare erbarmungslose Agieren der institutionalisierten Schlächter. Meist sind es die Anlagen selbst mit ihren teilweise noch vorhandenen Vorrichtungen zur Vernichtung und Verwertung sowie die übriggebliebenen Berge von Kleidungsstücken, persönlichen Effekten und Haaren, die das Geschehen eindrucksvoll dokumentieren.

Es sei an dieser Stelle festgehalten, dass die im Folgenden zu interpretierenden plastischen Szenen der Vernichtung in der Kunst- und Denkmaltradition als weitgehend beispiellos gelten dürfen. Leichendarstellungen sind – dies die Folgerung aus den oben dargelegten Recherchen – in der Plastik des 20. Jahrhunderts eine Seltenheit, weshalb die installativen Werke der Gegenwartskunst als unabhängige

Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens» im Deutschen Historischen Museum im Zeughaus, Berlin, 1994, sowie im Stadtmuseum München, 1994/1995.

ausserdem folgende Websites:

www.jewishgen.org/ForgottenCamps/Camps/TreblinkaEng.html (Treblinka)

www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/publications/articles/dhfinal.htm (Dachau)

www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft1/guido.html (Boulboullé, Guido: «Bilder der Erinnerung. Mahnmale gegen die nationalsozialistischen Verbrechen», Vortrag von 1994).

²⁰⁰ Schon im November 1959 hatte das CID den Entwurf Glids zur Ausführung bestimmt und im Sommer 1965 mit dem Sammeln von Spenden für dessen Ausführung begonnen. Die Bronze war bereits 1967 realisiert und aufgestellt worden. Sie erhebt sich vorgelagert vor dem Eingang des Museums. Hierzu: Marcuse, S. 204.

²⁰¹ Adam Haupt, zitiert in: Wagner/Rolke, S. 50.

Von den Gebäuden des Vernichtungslagers existiert keines mehr, da die Nazis die Anlage im November 1943 aufgaben und alle Spuren von deren Existenz verwischten.

²⁰² Zur monumentalen Figurengruppe in Buchenwald siehe: Knigge, Volkhard: «Buchenwald», in: Hoffmann, Detlef (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995*. Verschiedene AutorInnen. In der wissenschaftlichen Reihe des Fritz-Bauer-Instituts, Bd. 4. Frankfurt a. M./New York, 1998. S. 92–172. Zur Ausstattung der ehemaligen Konzentrationslager als Gedenkstätten äussert sich ausführlich: Reichel, 1995, S. 127–172.

und innovative künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema der Massenopfer zu bewerten sind. Deren Formensprache wie auch ihre Komposition kennen keine unmittelbaren Vorbilder und führen, entsprechend der Besonderheiten des fokussierten Themas, teilweise gänzlich neuartige Visualisierungen vor.

Für eine Charakterisierung der «Dramaturgie des Todes» ist sowohl die gestalterische Konkretisierung der Opfer in den installativen «Szenen der Vernichtung» als auch die in den Werken implizierte Stossrichtung hin zum Publikum sowie dessen Reaktion zu erfassen. Verbindend und verbindlich bei diesem Wechselspiel zwischen Inszenierung und Rezeption ist für Adressant (Künstler in seinem Werk) und Adressat (BetrachterIn) ein ähnlicher historischer, gesellschaftlicher und kultureller Hintergrund. Sollten Adressant und Adressat nicht dem gleichen referentiellen Kontext angehören, beispielsweise die Rezeption zeitlich verzögert zum inszenierten historischen Ereignis geschehen, folgt daraus, dass das Publikum auf andere Kenntnisse und gesellschaftliche Erfahrungen zurückgreifen kann als vormalig Künstler und Autor. Die Bezugnahme eines Werkes auf das besagte historische Ereignis kann deshalb zu einem späteren Zeitpunkt von den Betrachtern inhaltlich geweitet werden, da dem Visavis aktuell mehr Informationen zu den Geschehnissen und deren Auswirkung vorliegen als dem Kunstschaffenden bei der Kreation. Voraussetzung für eine solche inhaltliche Ausweitung und damit verbunden eine von den künstlerischen Intentionen losgelöste Interpretation ist die Offenheit der Gestaltung trotz dezidiertem Bezug auf ein konkretes geschichtliches Faktum. Eine solche Offenheit erlaubt zu jeder Zeit eine aktualitätsentkoppelte Verallgemeinerung des Kunstwerkes, so dass selbiges auch Jahrzehnte später nichts an Eindringlichkeit und Gültigkeit für gegenwärtige Zusammenhänge eingebüsst haben wird.

Werke zum Holocaust

Christian Boltanski «Réserve – La fête de Pourim» 1989

- «Réserve – La fête de Pourim», eine temporäre Installation in Basel
- Die Verwendung von Kleidern im Schaffen von Christian Boltanski
- Christian Boltanskis Äusserungen zu seinem textilen Interesse
- Implizierter Tod – Kleidungsstücke in Boltanskis Schaffen in Bezug auf die Konzentrations- und Vernichtungslager des Dritten Reiches

Jürgen Brodewolf «Lieberose» 1990

- Der historische Hintergrund zur Installation «Lieberose» – die Todesmärsche und ihre Auswirkungen
- Registrierung und Numerierung – Zeichen temporären Vernichtungsaufschubs
- Numerierte Menschen – Objekte der Macht
- Die Thematisierung des Holocaust im Werk Jürgen Brodewolfs

Jürgen Brodewolf «Synagoge Erfurt» 1996–2000

- Akkumuliert und kommentiert – Assoziationen und Fakten der Eliminierung
- Zum Vernichtungsprozess in den nationalsozialistischen Lagern

Jochen Gerz «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» 1972

- Verbriefte Reaktionen auf die Installation «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt»
- Ausgewählte Fakten zum Konzentrationslager Dachau
- Die KZ-Gedenkstätte Dachau
- Zum Verhältnis von Architekturelikten und Gedächtnis-<Industrie>

Menashe Kadishman «Shalechet, Gefallenes Laub» 1997–1999

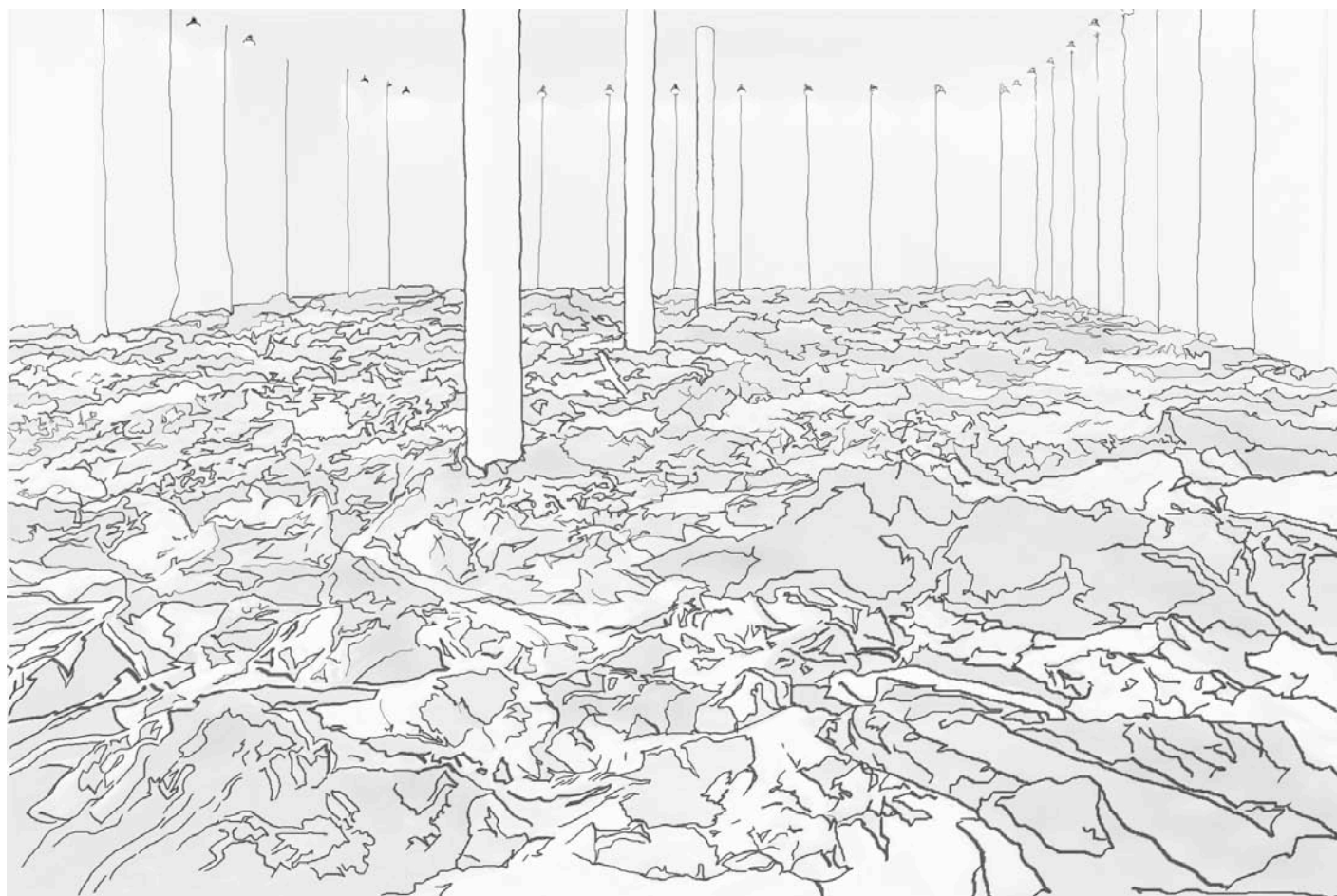
- Balanceakt und akustische Erfahrung – Erkunden eines Gefildes der Irritation
- 10'000 Gesichtsscheiben in Erinnerung an Millionen Opfer einer Ideologie

George Segal «Holocaust» 1982/1984

- Zur Entstehungsgeschichte des Mahnmal-Entwurfs
- Stilisierung – von der künstlerischen Verabsolutierung der anonymen Opfer
- Einige Anmerkungen zur Einzäunung und zur Konstitution der Häftlinge in den Lagern der Nazis

***Jean Tinguely «Transmission de la mort»,
Teil des mehrteiligen Werkes «Mengele Totentanz» 1986***

- Die Entstehung des Werkes «Mengele Totentanz»
- «Transmission de la mort» – eine Schädelumwälzung
- Zu Tinguelys Rückgriff auf den alten Totentanz-Topos
- Nomen est omen – Josef Mengele, der ‚Todesengel‘ von Auschwitz



-
Christian Boltanski
Réserves – La fête de Pourim
1989



Christian Boltanski
Réserve – La fête de Pourim
1989

«Réserve – La fête de Pourim»

Christian Boltanski (*6. September 1944, Paris)

«Réserve – La fête de Pourim», Installation Basel 1989 im Museum für Gegenwartskunst
abgedunkelter, schwach beleuchteter Ausstellungssaal: 400 kg Alt-Kleider

«Réserve – La fête de Pourim», eine temporäre Installation in Basel

Im Januar 1989 bedeckten getragene, frisch gereinigte Kleidungsstücke den Fussboden eines Saales im Basler Museum für Gegenwartskunst.²⁰³ Christian Boltanski beleuchtete sein flächendeckendes Arrangement von der Decke mit seinen üblichen Pultlampen, deren in regelmässigen Abständen herabhängende Kabel zu den willkürlich verstreuten Textilien in eigentümlichem Kontrast standen, zumal sie Ordnung suggerierten, während die herumliegenden Kleider chaotisch anmuteten. Wollten die Besucherinnen und Besucher das Werk sehen und gemäss seiner Bestimmung erleben, mussten sie in den Raum eintreten und durch das ‚Kleidermeer‘ waten. Beim Einsinken in diesen nachgiebigen Untergrund konnte die unheimliche Ahnung aufkommen, auf lauter menschliche Körper zu treten. Günter Metken berichtet, dass manche der Anwesenden sich der Erfahrung nicht gewachsen zeigten, vor ihr zurückwichen, und gibt zu bedenken, dass der Tastsinn, mehr noch als das Auge, den ganzen Vorstellungs- und Empfindungsapparat synästhetisch in Bewegung bringe.²⁰⁴

So ist es denn der in den zuhauf angesammelten Kleidungsstücken immanente Aspekt von Abwesenheit und Tod, dem der Künstler in diesem Werk besonderen Nachdruck verleihen und den er für die involvierten Betrachter spürbar machen wollte:

«Die Abwesenheit lässt [...] den Tod der betreffenden Menschen erfahrbar werden. Die zahlreichen, wie ein farbiger Teppich ungeordnet auf dem Boden des Ausstellungssaales verteilten Kleider sind nichts anderes als Überreste von verendeten Körpern. Der Besucher muss beim Anblick der Installation unweigerlich auf die Kleider treten. So durchbreche ich ein Tabu, nämlich dass man ein Kunstwerk nicht mit Füßen tritt, und versetze damit den Betrachter in eine unangenehme, ja peinliche Lage. Geht er doch, indem er über die Kleider schreitet, buchstäblich über Leichen. Die Folge ist ein gespaltenes Gefühl zwischen Entsetzen und Vergnügen. Einerseits werden die Kleider als weiche und farbige Unterlage erfahrbar, andererseits wecken sie Assoziationen mit menschlichen Häuten und Kadavern.»²⁰⁵

Die bunten Stoffe machten den Anwesenden die Wechselwirkung von suggerierter leiblicher Präsenz und Abwesenheit menschlicher Körper spürbar. Das Betreten provoziert Betretenheit.

Befragt nach dem Auslöser für diese Installation, nannte Boltanski ein altes Schulphoto einer jüdischen Klasse im Jahre 1939 beim karnevalesken Purim-Fest²⁰⁶: «Das Phänomen des Verkleidens kann Assoziationen mit Kleiderhaufen vergaster Kriegsoffer wachrufen».²⁰⁷ Die Photographie weckte im Künstler die bange Frage, was nach Kriegsbeginn aus den Kindern geworden sei. Boltanski schuf in der Folge für die Basler Ausstellung verschiedene Arbeiten, in welchen der künstlerische Einbezug des Gruppenbildes eine Gegenüberstellung kindlicher Lebensfreude und barbarischer Tötung implizierte, eine religiöse und historische Verknüpfung, die dem involvierten Betrachter indes inhaltlich nicht im

²⁰³ Zutter, Jörg: «Musée de nous-mêmes. Christian Boltanski zu seiner Installation «Réserve – La fête de Pourim»». In Ausstellungskatalog «Christian Boltanski. Réserve. La fête de Pourim». Museum für Gegenwartskunst Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basel, 1989. S. 53–61. S. 53.

Die Basler Inszenierung ist abgebildet in: Semin, Didier: «Ein Künstler der Unbestimmtheit», in: *Parkett*. No. 22, Dezember 1989. Zürich, 1989. S. 30–33. S. 33.

Ausserdem besprochen in: Metken, Günter: «Was wir brauchen, sind Reliquien», in: Ausstellungskatalog «Christian Boltanski. INVENTAR». Hamburger Kunsthalle. Verschiedene AutorInnen. Hamburg, 1991. S. 23–33. S. 31.

Das Werk war vorgängig (1988) in kleinerer Form in Rotterdam, in der Galerie Béber, gezeigt worden.

²⁰⁴ Metken, Günter: «Memento mori und Schattenspiele», in: «Christian Boltanski. Les suisses morts». Museum für Moderne Kunst. Frankfurt a. M., 1991. S. 5–12. S. 9.

²⁰⁵ Boltanski im Interview mit Jörg Zutter. Zutter, S. 54f.

²⁰⁶ Die Maskerade des Purim Volks- und Freuden-Festes (Purim – hebr. Lose, Losfest) erinnert am 14. Adar (Febr./März) an den Tag, an dem die persischen Juden mit knapper Not einer von Haman geplanten Ausrottungsaktion entgangen waren (beschrieben im Alten Testament, Das Buch Esther).

²⁰⁷ Zutter, S. 54.

Detail bekannt zu sein brauchte – Beunruhigung und diffuses Unbehagen können sich unabhängig genauer Sachkenntnisse einstellen.

Dem Künstler ist trotz Verwendung eines historischen Impulses – hier die erwähnte Photographie – nicht an einer dokumentarischen Sicht auf menschliche Schicksale gelegen: So eng der Bezug zur NS- und jüdischen Geschichte auch ist – erinnert sei an die zahllosen Bildzeugnisse von Kleiderhaufen und Schuhbergen in Konzentrations- und Vernichtungslagern –, so wenig will Boltanski seine Parabel auf die Geschichte fixiert sehen:

«Meine Arbeit behandelt nicht das Thema Holocaust – das wäre schamlos. Meine Arbeit ist nach Holocaust. Der Holocaust ist eine absonderliche Sache, zum Beispiel in Bezug auf die Passage vom Subjekt zum Objekt. In einem Dorf ankommen und alle Männer und Frauen töten ist selbstverständlich schrecklich, aber gleichzeitig ist es etwas verhältnismässig Normales, eine Art von «Arbeit», die in der Geschichte immer wieder akzeptiert worden ist. Da wurde der andere, der zu Beseitigende, einfach als Objekt angesehen, das war normal. In den Konzentrationslagern war das eine andere Ebene. Da war das Beseitigen des zum Objekt erklärten anderen eher ein industrielles Problem. Die Menschen wurden nicht nur nicht als Individuen gezählt, sie waren Tonnen von Material. Was das eigentlich Unmenschliche ist: Es gab gar kein solches Motiv wie Wut oder Lust, den Besiegten umzubringen, die Menschen in den Konzentrationslagern waren keine Fremden, es waren Deutsche wie die anderen, Nachbarn; und es traf jeden, unabhängig von Alter, Gesinnung, von gesellschaftlicher Position, unabhängig von irgendeinem Kriterium, es war der industrialisierte Tod. Es gab keine unmittelbare Beziehung mehr zwischen Opfer und Täter, es gab keinen Totschläger mehr in dem mittelalterlichen Sinn, da wurde ein Problem gelöst, so wie man einer Insektenplage Herr wird. Da ist die Frage nach Schuld beinahe hinfällig – sobald aus dem Subjekt ein Objekt geworden war, wurde nur noch eine Arbeit verrichtet. Aber meine Kunst meint eine viel allgemeingültigere Ebene als diesen einengenden historischen Bezug. Ich verstehe meine Arbeit als eine Kunst nach dem Holocaust.»²⁰⁸

Die Verwendung von Kleidern im Schaffen von Christian Boltanski

Christian Boltanski hat schon in früheren Werkgruppen mit Kleidungsstücken gearbeitet. In «Habits de François C»²⁰⁹ von 1972 werden die Betrachter mit Schwarzweiss-Photographien in Metall-Rahmen konfrontiert, die Kleidungsstücke von einem Kind zeigen. Aus der Vogelperspektive aufgenommen, liegt jeder Bekleidungsstück – von Pullover bis zu Unterhose und Socken – isoliert in einer rohen Kartonschachtel. Diese Bilder von geknitterten, ausgetragenen Kleidern und Schuhen werfen Fragen auf nach dem Verbleib des Kindes, das diese getragen hat. Walter Lang beleuchtet Boltanskis Verfahren mit Kleidungsstücken in seiner Untersuchung zu den «Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst» und unterscheidet es von traditioneller Kleiderverehrung:

«Eine besonders intime Hinterlassenschaft sind die Kleidungsstücke eines Menschen. Als ob man in ihnen noch einen Hauch des Abwesenden spüren könne, haben Kleidungsstücke einen herausragenden Fetischcharakter. Boltanski beutet ganz speziell diesen immateriellen ‚Mehrwert‘ eines Objektes aus. Hierin sind seine Gegenstände eng dem Reliquienkult verwandt. Doch auch der Personenkult des 19. und 20. Jahrhunderts überhöhte private Gegenstände und Kleidungsstücke berühmter Persönlichkeiten. Im Unterschied dazu stammen die Kleidungsstücke, die Boltanski präsentiert, von Unbekannten. Die Person, der eigentliche Kultgegenstand, entfällt. Was bleibt, ist die Heraufbeschwörung eines Abwesenden, genauer, eines Toten beziehungsweise Totgeglaubten, der in diesem Falle wieder ein Jedermann ist.»²¹⁰

Seit der Mitte der 1980er Jahre war Boltanski dazu übergegangen, Kleider nicht mehr als Einzelteile einer Sammlung zu präsentieren, das heisst, als Inventar vorzuführen, sondern fand zur Ästhetik der Akkumulation. Massenhaft angehäuft, erscheinen Kleider nun an Wände genagelt, raumfüllend in

²⁰⁸ Drathen, Doris von: «Der Clown als schlechter Prediger. Interview mit Christian Boltanski», in: *Kunstforum International*. Bd. 113, Mai/Juni 1991. Köln, 1991. S. 314–331. S. 321.

²⁰⁹ «Les Habits de François C», 1972, 24 Schwarzweiss-Photographien in verglasten Metallrahmen, 22.5 x 30.5 cm, Sammlung Daniel Bosser und Michel Tournereau, Paris. Siehe: Gumpert, Lynn: «The Life and Death of Christian Boltanski», in: Ausstellungskatalog «Christian Boltanski: Lessons of Darkness». Chicago/Los Angeles/New York/ Vancouver/Berkeley/Toronto. 1988–90. Chicago/Los Angeles/New York, 1988. S. 49–86. S. 54.

²¹⁰ Lang, Walter K.: *Der Tod und das Bild: Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975–1990*. Berlin, 1995. Kapitel «Abwesenheit und Hinterlassenschaften», S. 142–156, S. 146.

Regale gestopft und wie in der Basler Inszenierung scheinbar wahllos auf dem Fussboden ausgestreut. Wichtigste Beispiele für diese Akkumulationsstrategie sind «Réserve Canada»²¹¹ von 1988 in der Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, «Réserve du musée des enfants»²¹² von 1989 in der Pariser Ausstellung «Histoires de Musée», «Réserve»²¹³ von 1990 in der Londoner Whitechapel Art Gallery und «Réserve: Lac des morts»²¹⁴ von 1990 im Institute of Contemporary Arts Nagoya. In seinen Einzelausstellungen in Toronto und London liess Boltanski die Kleider wie in der Waschkau eines Bergwerks von hohen Wänden herabhängen, für seinen Ausstellungsbeitrag im Musée d'Art Moderne de la ville de Paris weckte er mit den vollgestopften Stellagen an drei Wänden die Erinnerung an Umkleidekabinen oder Fundbüros, und sein ‚Kleidersee‘ in Nagoya bot den Betrachtern Anbindungen an asiatische Mythen und Jenseitsvorstellungen.²¹⁵

Christian Boltanskis Äusserungen zu seinem textilen Interesse

Von grosser Wichtigkeit für die Rezeption von Christian Boltanskis Installationen sind seine aufschlussreichen Äusserungen in den zahllosen Interviews, die er über die Jahre gab. Besonders hervorzuheben sind für diesen Zusammenhang die Gespräche mit Doris von Drathen, mit Jutta Martens und Joerg Huber, mit Démosthène Davvetas sowie mit Georgia Marsh.

Auf die Frage von Doris von Drathen, ob die Kleider nicht ganz zwangsläufig bestimmte Assoziationen evozierten, meinte Christian Boltanski relativierend:

«Vielleicht. Aber doch nicht nur. Für mich sind die Kleider ganz stark verbunden mit der Photographie – ein Bekleidungsstück ist wie die Photographie ein Objekt der Erinnerung an ein Subjekt. Da ist der Geruch, da sind die Falten, das ist wie eine Hohlform im Vergleich zum Photo. / Mich interessiert immer die Masse. Es sind immer tausend Dinge, die ich zusammentrage – oder tausend Leute. Die Kleider, die ich benutze, sind immer an die Zeit und an den Ort der Ausstellung gebunden. Modische Merkmale, einen Aufdruck auf einem T-Shirt kehre ich besonders gern hervor.»²¹⁶

²¹¹ «Réserve Canada», 1988, Kleider und Licht, Masse je nach Ausstellungsort variabel. Präsentiert im November 1988 in der Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto: 6000 gebrauchte Kleider mit modernen Labels!, aufgehängt an den vier 10 m hohen Wänden eines geschlossenen Raumes (4 x 5 m). Abbildung in: Ausstellungskatalog «Christian Boltanski. INVENTAR». Hamburger Kunsthalle. Verschiedene AutorInnen. Hamburg, 1991. S. 105; sowie in: Marsh, Georgia: «Das Schwarze und Das Weisse: Ein Interview mit Christian Boltanski», in: Parkett. No. 22, Dezember 1989. Zürich, 1989. S. 42–47. S. 47.

Installation in reduzierter Form an Einzelwand, 170 x 211 cm, Marian Goodman Gallery, New York, in: Causey, Andrew: *Sculpture Since 1945*. Oxford History of Art, Bd. 60. Oxford/New York, 1998. S. 225. «Canada» nimmt Bezug auf den von der Lagerleitung in Auschwitz verwendeten Euphemismus «Kanada» für die Baracken zur Effektenverwertung. Detailliertere Informationen hierzu weiter unten.

²¹² «Réserve du musée des enfants», 1989, für die Ausstellung «Histoires de Musée» im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, gefaltete Kleider, Regale, elektrische Lampen. Abbildung in: «Christian Boltanski. INVENTAR». S. 94; Drathen, S. 321; Fuller, Gregory: *Endzeitstimmung. Düstere Bilder in goldener Zeit*. Köln, 1994. Tafel 9.

²¹³ Die Installation wurde für die Ausstellung «Reconstitution. Christian Boltanski», in der Whitechapel Art Gallery, London, 1990 realisiert. Abbildung in: Schneede, Uwe M.: «Die Mittel der Erinnerung», in: «Christian Boltanski. INVENTAR». S. 20.

²¹⁴ «Réserve: Lac des morts», 1990, Installation anlässlich einer Einzelausstellung im Institute of Contemporary Arts Nagoya, Japan, 1990. Abbildung in: «Christian Boltanski. INVENTAR». S. 62; Drathen, S. 320. Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München, 2001. S. 98. Der hier über die ausgebreiteten Kleider gelegte Steg lässt sich in Beziehung setzen mit der traditionellen Bühnenarchitektur des japanischen Theaters. Ferner dienten solche Stege und hölzerne Terrassen spätestens seit dem Muromachi-Zeitalter (1333–1573) der meditativen Naturkontemplation. Für japanische Besucherinnen und Besucher der Boltanski-Ausstellung boten sich demnach ganz andere Assoziationsmöglichkeiten als westlichen Betrachtern mit detailliertem Wissen um die jüngere europäische Geschichte. Siehe hierzu Boltanskis Ausführungen in seinem Interview mit Doris von Drathen: «Vor kurzem habe ich eine grosse Kleider-Installation in Japan gemacht. Ich habe die Kleider, die mir die Leute zur Verfügung stellten, auf dem Boden ausgebreitet. Und da ich nicht wollte, dass sie drauftreten müssten wie in der Basler Installation, wo ich mit Altkleidern gearbeitet hatte, baute ich eine Art Steg durch den Raum. Die Leute wussten nichts vom Holocaust. Sie haben mich angeguckt und gesagt, wir wollten doch mal wissen, wie ein Jude aussieht, wir haben noch nie einen gesehen. Ich sagte ihnen, ich sei nicht das schönste Beispiel. Also, Holocaust ist jedenfalls völlig ausserhalb ihrer Vorstellungswelt. Und als ich die Installation abgeschlossen hatte, haben sie mir gesagt: Das sieht aus wie «der See der Toten», von dem die Mythen erzählen. / In Deutschland mag meine Arbeit bestimmte Assoziationen auslösen, grundsätzlich ist sie aber tatsächlich nur an den Tod gebunden. Ich war sehr froh, als viele Leute in Japan mir sagten, sie empfänden meine Arbeit als sehr japanisch. [...], S. 324.] Ich suche das Universelle im Alltäglichen.» Drathen, S. 322–324.

²¹⁵ Weitere Beispiele ähnlicher Kleider-Akkumulationen finden sich abgebildet in: Moure Gloria (Hrsg.): *Christian Boltanski. Advent and Other Times*. Verschiedene AutorInnen. Begleitpublikation zur Ausstellung «Christian Boltanski» im Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela 1995/96. Barcelona, 1996. S. 51, 52, 117, 118, 123, 162,

²¹⁶ Drathen, S. 322–324.

Kleider sind ihm nebst ihrem ungeheuren Assoziationspotenzial und der damit verbundenen Einflussmöglichkeit auf die Betrachterreaktion auch gestalterisches Mittel, sie dienen ihm als Material für seinen individuellen plastischen Ausdruck:

«Ich sehe mich als Minimalist in der Beschränkung der Formen, Kleider haben eine immer gleiche Grundform, wie die Kästen. Ich bin im Minimalismus geboren, das ist meine Welt, meine Ära. Der Minimalismus ist für mich so wichtig, dass ich mich immer darauf beziehe wie auf einen Pol, also in einer Formulierung dafür oder dagegen. Die auf dem Boden ausgebreiteten Kleider waren eher eine antiminimalistische Formulierung, also beinah informell, wie hingegossene Farbe.»²¹⁷

Implizierter Tod – Kleidungsstücke in Boltanskis Schaffen in Bezug auf die Konzentrations- und Vernichtungslager des Dritten Reiches

Boltanski setzt die textilen menschlichen Hüllen ausdrücklich in Analogie zu sterblichen Überresten. Befragt nach seinem Interesse an der Entpersonifizierung des Individuums beim Eintreten des Todes, verwies Boltanski auf seine Rotterdamer²¹⁸ Ausstellung ausgelegter Kleider und meinte:

«Ja, ganz generell die Transformation des Menschen zur Sache, was zwangsweise an den Tod gebunden ist, denn da ist dieser plötzliche Wechsel vom vitalen Menschen zu einem leblosen Klumpen am offensichtlichsten. [...] Kleidungsstücke sind die Haut der Toten.»²¹⁹

Eine gewaltsam erzwungen und deshalb eklatante Umwandlung des Menschen vom selbstbestimmten lebendigen Subjekt zum entseelten verwertbaren Objekt stellt der Künstler in der Zeit des Dritten Reiches fest:

«Wenn man heute Berichte aus Vernichtungslagern liest, dann fällt auf, dass die Nazis von den Menschen immer in Gewichts- oder Zahleneinheiten sprachen. [...] Mich erinnert das alles immer an eine Fabrik, wo die Beteiligten sich über die Rentabilität Gedanken machen. Die Henker sahen ihre Taten offensichtlich einfach als Aufgabe, die es so gut und effektiv wie möglich auszuführen galt, so ermüdend sie auch war.»²²⁰

Zur genannten Maschinerie gehörte einerseits die Entindividualisierung der Inhaftierten in den Konzentrationslagern²²¹ durch Kategorisieren, andererseits das Verwerten der Deportierten in den Vernichtungslagern hinsichtlich ihres Besitzes, ihrer Arbeitskraft und schliesslich ihres toten Körpers.

²¹⁷ Drathen, S. 325. Zum Stichwort «Minimalismus» äussert sich Boltanski gleichenorts in Bezug auf seine vielfältige Verwendung von metallenen Schachteln: «Mein Vokabular ist minimalistisch. Die Keksdosen sind ein minimalistisches Element. Ich benutze sie bloss nicht als Kuben, sondern tatsächlich als Behältnisse, mit einem Inhalt. Es gibt also ein affektives Element, das im Minimalismus nicht existiert.»

²¹⁸ Galerie Bébert, 1988. «In Rotterdam liegt das Zeug wie ein dicker Teppich auf dem Fussboden der Galerie, die wie ein alter Dachboden aussieht. Wenn man darüber geht, so ist das so weich und wahr, wie das zweifelhafte Vergnügen über Leichen zu gehen. Vergnügen und Horror zugleich, denn die Menschen sind ja trotz ihrer Abwesenheit gegenwärtig.» Christian Boltanski in einer Interview mit Joerg Huber und Jutta Martens in: Huber, Joerg/Martens, Jutta: «Christian Boltanski: Täter und Opfer zugleich», in: *NIKE. New Art in Europe*. No. 26, Dez./Jan./Feb. 1988/89. München, 1988. S. 12–16. S. 12.

²¹⁹ Huber/Martens, S. 12.

²²⁰ Huber/Martens, S. 12.

²²¹ Die Lager auf deutschem Gebiet – das erste, sozusagen der massgebliche Prototyp, wurde 1933 in Dachau bei München eingerichtet – kannten die systematische Vernichtung nicht, diese wurde erst seit Ende 1941 in den Vernichtungslagern im besetzten Polen (Generalgouvernement) eingeführt.

Ausführlichere Informationen hierzu geben:

- Aly, Götz: *«Endlösung».* Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden. Frankfurt a. M., 1995.

- Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Bd. 1: *Die Organisation des Terrors*. Bd. 2: *Frühe Lager. Dachau. Emslandlager*. Verschiedene AutorInnen. München, 2005.

- Friedlander, Henry: *Der Weg zum NS-Genozid. Von der Euthanasie zur Endlösung*. Berlin, 1997. Amerikanische Originalausgabe: *The Origins of Nazi Genocide. From Euthanasia to the Final Solution*. Chapel Hill (North Carolina)/London, 1995.

- Gutman, Israel (Hrsg.)/Jäckel, Eberhard/Longerich, Peter/Schoeps, Julius H. (Hrsg. der dt. Ausg.): *Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*. 4 Bände. München/Zürich, 1995/1998. Deutsche Erstausgabe 1993.

- Hilberg, Raul: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. 3 Bände. Frankfurt a. M., 1990. Amerikanische Originalausgabe: 1961; deutsche Erstausgabe: Berlin, 1982.

- Kotek, Joël/Rigoulot, Pierre: *Das Jahrhundert der Lager. Gefangenschaft, Zwangsarbeit, Vernichtung*. München, 2001. Französische Originalausgabe: *Le siècle des camps*. Paris, 2000.

Im Folgenden seien Boltanskis Kleiderinstallationen zur Faktizität der Judenvernichtung im Dritten Reich und dem damit verbundenen Akkumulieren von Kleidern in Beziehung gesetzt. Allerdings soll keinesfalls – wenngleich Boltanski über detaillierte Kenntnisse der historischen Sachlage verfügt – der Eindruck entstehen, dass alle hier genannten Fakten in seinen Werken bewusst reflektiert würden. Informierte Betrachterinnen und Betrachter kommen indes nicht umhin, sich bei der Begegnung mit den Inszenierungen an die ganze Tragweite der nationalsozialistischen Verwertungs- und Vernichtungsmaschinerie zu erinnern.

Im Hinblick auf Boltanskis gezieltes Hervorheben von Auszeichnungen eines Kleidungsstücks wie Label oder modischer Aufdruck, sei der Etikettierung gedacht, durch welche die Gefangenen in den Konzentrationslagern erstmals ihre Identität einbüssten. Beim Eintreffen im KZ wurden die Ankömmlinge sogleich gemäss des Haftgrundes kategorisiert, d. h. nach Abgabe allen Besitzes wurden sie in Häftlingskleidung gesteckt und mit einem entsprechenden Abzeichen gekennzeichnet, sei es als ‚Politische‘ (rote Winkel), Homosexuelle (rosa Winkel), Zeugen Jehovas (violette Winkel), Juden (gelbe Applike), ‚Verbrecher‘ (grüne Winkel) oder ‚Asoziale‘ (schwarze Applike).²²² Die jeweiligen Etikettierungen kamen einer Stigmatisierung gleich und hatten oft eine entsprechend brutale Behandlung durch die Lager-SS²²³ zur Folge.

Die Haftgrund-Kategorisierung und die damit verbundene Verunglimpfung mittels den Textilappliken erübrigte sich bei all jenen Deportierten, die nach den Vernichtungslagern verfrachtet worden waren, da diese Menschen sogleich der «Endlösung» zugeführt wurden.²²⁴ Die Wenigen, die vorläufig am Leben gelassen wurden, um den Lager- und Vernichtungsbetrieb aufrecht zu erhalten, fanden sich ohne eigene Kleider, denn den Raub jeglicher persönlichen Habe erfuhren alle. Sie wurden bestenfalls mit Gefangenenkleidung ausgerüstet, doch seit 1944 waren die Versorgungs-Verhältnisse in vielen Lagern so prekär, dass Tausende von Menschen ungeachtet der Witterungsbedingungen völlig ohne Kleidung herumlaufen mussten.²²⁵

Während hier der äusserste Mangel das Schicksal der Gefangenen prägte, waren die von den Nazis vorgenommenen Konfiszierungen ein Muster von unübertreffbarem Verwertungsfleiss:

«Die Beschlagnahme persönlicher Habseligkeiten war total. Alles, was die Juden zu behalten verstanden hatten, alles, was ihnen zu verstecken gelungen war, wurde ihnen in den Vernichtungszentren abgenommen. Besitz, zu dessen Hergabe die Satellitenstaaten gezwungen worden waren, damit die Deportierten «im Osten» angeblich neu anfangen konnten, wurde nun ebenfalls einge-

- Reitlinger, Gerald: *Die Endlösung. Hitlers Versuch der Ausrottung der Juden Europas 1939–1945*. Berlin, 1979⁵. Englische Originalausgabe: London, 1953. Deutsche Erstausgabe: Berlin, 1956.

Siehe auch weiter unten in den Katalogbeiträgen zu Jürgen Brodwolfs «Synagoge Erfurt» und Jochen Gerz' «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt».

²²² Hilberg, Raul: *Die Quellen des Holocaust. Entschlüsseln und Interpretieren*. Frankfurt a. M., 2002. Amerikanische Originalausgabe: *Sources of Holocaust Research. An Analysis*. Chicago, 2001. S. 115. Als «Asoziale» galten Bettler, Trinkern, «Vagabunden» und sogenannte «Arbeitsscheue», zu welchen in einer Untergruppe auch die Zigeuner gerechnet wurden.

Eine detaillierte Beschreibung der Unterteilung aller Häftlinge in Kategorien findet sich in: Neurath, Paul Martin: *Die Gesellschaft des Terrors. Innenansichten der Konzentrationslager Dachau und Buchenwald*. Frankfurt a. M. 2004. S. 86–112.

²²³ «SS» ist die Abkürzung für «Schutzstaffel»; 1925 entstandene Sonderorganisation zum Schutz Hitlers und anderer NSDAP-Funktionäre, die unter ihrem Reichsführer Heinrich Himmler (seit 1929) zugleich den «Polizeidienst» innerhalb der NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) ausübte. Formal der Obersten SA-Führung (SA = Sturmabteilung) unterstellt, betrachtete sich die SS als Hitlers persönliches Instrument und wurde nach dem sogenannten Röhm-Putsch (30. 6. 1934) als selbständige Gliederung innerhalb der NSDAP Hitler unmittelbar unterstellt.

Ein Teil der «SS-Totenkopfverbände» (Ende 1938: 8'500 Mann, später ein Vielfaches) war zur Bewachung der Konzentrations- und Vernichtungslager im Einsatz.

²²⁴ Unmittelbar nachdem sie aus den Zügen gestiegen waren, wurden die meisten ohne Umweg nackt in die als Duschräume getarnten Gaskammern getrieben.

Hilberg, Raul: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. 3 Bände. Frankfurt a. M., 1990. Amerikanische Originalausgabe: 1961; deutsche Erstausgabe: Berlin, 1982. Bd. 2: IX. Die Vernichtungszentren. S. 927–1057. S. 973. Im Folgenden zitiert als «Hilberg, «Vernichtungszentren»».

²²⁵ Raul Hilberg, einer der profundesten Kenner der Fakten und Zusammenhänge des Holocaust, hat in seinem dreibändigen Standardwerk zur Vernichtung der europäischen Juden die ungeheuerlichen Zustände bis ins Detail dargelegt. Er gibt Einblick in das Elend der Menschen, indem er auch auf die banale Herabwürdigung im Kleinen verweist, wie etwa dem Verwehren von Toilettenartikeln, Taschentüchern und sogar Papier (einschliesslich Klosettpapier) durch die Lagerleitungen. Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 973.

steckt. Alles wurde eingesammelt, aus allem wurde Profit geschlagen. Doch die Beschlagnahme dieses Besitzes war eine präzise, wohlgeplante Operation.»²²⁶

Alles wurde einem neuen Verwendungszweck zugeführt, nichts wurde weggeworfen. Horten, Sortieren und Verteilen der gewaltigen Massen von persönlichen Habseligkeiten war schliesslich in den verschiedenen Vernichtungslagern zu einem ernstzunehmenden logistischen Problem geworden, zu dessen Lösung eine besondere Verwaltungsmaschinerie eingerichtet werden musste, eine Art Fließbandsystem: Häftlingskommandos sammelten das Gepäck ein, das in den Güterwaggons der Transporte und auf der Rampe zurückgelassen worden war. Andere Häftlingskommandos sammelten in den Entkleidungsräumen Kleider und Wertsachen²²⁷ ein, die es akribisch zu inventarisieren galt. Den Frauen wurde in Räumen neben den Gaskammern das Haar geschoren, um späterer daraus unter anderem Filzschuhe für das U-Bootpersonal und Reichsbahnbedienstete zu fertigen.²²⁸

Rudolf Höß, Kommandant in Auschwitz bis November 1943, beschrieb in seinen autobiographischen Aufzeichnungen in aller Ausführlichkeit die Auswertung der eingehenden Textilien und Wertsachen in den lagereigenen Einrichtungen «Kanada»²²⁹:

«*Aktion Reinhardt* war die Deckbezeichnung für die Erfassung, Sortierung und Verwertung aller Dinge, die durch die Judentransporte und deren Vernichtung anfielen. [...]

Beim Entladen der angekommenen Judentransporte blieb das gesamte Gepäck auf der Rampe liegen, bis alle Juden nach den Vernichtungsstellen bzw. ins Lager gebracht waren. Darnach wurde durch ein besonderes Transportkommando das gesamte Gepäck in der ersten Zeit nach der Sortierstelle, Kanada I, gebracht, um dort sortiert bzw. desinfiziert zu werden. Auch die Kleidung der in den Bunkern I und II bzw. Krematorien I bis IV Vergasten wurde nach der Vergasung nach der Sortierstelle gebracht. Schon 1942 war Kanada I lange schon nicht mehr in der Lage, die Sortierung laufend zu erledigen. Trotz immer wieder neu erstellter zusätzlicher Schuppen und Baracken, Tag- und Nachtarbeit der sortierenden Häftlinge, andauernder Verstärkung dieser Kommandos, türmte sich das noch unsortierte Gepäck, obwohl täglich mehrere Waggons, oft bis zu 20, mit sortiertem Material verladen wurden. [...]

Die Bekleidung einschliesslich des Schuhwerks wurde nach versteckten Wertsachen durchsucht – bei der Masse natürlich nur flüchtig – und nach Sorten gelagert, bzw. dem Lager zugeführt zur Vervollständigung der Häftlingsbekleidung, in späterer Zeit auch an andere Lager verschickt. Ein grosser Teil der Bekleidung wurde der NSV für die Umsiedler, später auch für Bombengeschädigte zur Verfügung gestellt. Erhebliche Bestände erhielten wichtige grosse Rüstungsbetriebe für die Fremdarbeiter. [...]

Alle nicht mehr brauchbaren Kleidungsstücke wurden der Textilverwertung zur Verfügung gestellt, unbrauchbares Schuhwerk zerlegt, soweit wie möglich verwertet, der Rest als Ledermehl verarbeitet.»²³⁰

Die so gewonnenen Kleidungsstücke und Textilien von bester Qualität waren der Verteilung an Volksdeutsche²³¹ vorbehalten und wurden durch die «Volksdeutsche Mittelstelle» (VOMI) verteilt.

²²⁶ Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 1013.

²²⁷ Die aus Frankreich, Belgien, Holland, Griechenland und Ungarn deportierten Juden wurden bei ihrer Rekrutierung dahingehend irreführt, als man sie im Glauben liess, sie würden an einen neuen Ort gebracht, wo sie sich «ansiedeln» könnten. Die Intention war, die Menschen zur Mitnahme von Wertgegenständen, Devisen, kostbarer beweglicher Habe, Arbeitsgerät wie auch von Gegenständen des täglichen Lebens, namentlich Kleidung, Medikamenten, Lebensmitteln zu bewegen.

Czech, Danuta: «Die Rolle des Häftlingskrankenbaulagers im KL Auschwitz II», in: *Hefte von Auschwitz*. Heft 15. Auschwitz, 1975. S. 5–181. S. 104.

Allgemein bekannt ist auch die von der SS veranlasste konsequente Suche nach Wertgegenständen in den toten Körpern. So wurden einerseits die Körperhöhlen hinsichtlich versteckter Wertsachen überprüft und die Goldzähne gezogen. Die Plomben und Goldzähne, die manchmal am Kiefer befestigt waren, wurden mit Salzsäure gereinigt, um anschliessend in Barren umgeschmolzen zu werden.

Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 1043.

²²⁸ Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 1014, S. 1016f., S. 1020.

²²⁹ Die Sammel- und Sortieranlage mit den dazugehörigen Magazinbaracken im Lager Auschwitz wurde als «Kanada» bezeichnet. Zum Lageplan von «Kanada» siehe Langbein, Hermann: *Der Auschwitz-Prozess. Eine Dokumentation*. 2 Bände. Nachdruck der Erstausgabe, Wien, 1965. Frankfurt a. M., 1995. S. 931.

²³⁰ Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen des Rudolf Höß*.

Herausgegeben von Martin Broszat. In der Reihe: dtv dokumente. München, 1963. S. 167ff.

²³¹ Als Volksdeutsche – «Deutschblütige» und somit «wertvollste Menschen» – galten ausserhalb Deutschlands (Grenzen von 1937) und Österreichs lebende Personen, die deutscher Volks- und fremder Staatszugehörigkeit waren. Die VOMI hatte insbesondere die Begünstigung der Volksdeutschen in ost- und südosteuropäischen Ländern zum Ziel. Beispielsweise sollten auf Befehl Himmlers vom Herbst 1942 über 200'000 Volksdeutsche in den Waldkarpaten, der Ukraine und dem Generalgouvernement bis Weihnachten desselben Jahres mit Anzügen,

Minderwertiges gelangte an das Wirtschaftsministerium zur Umarbeitung. Für Anfang 1943 sind insgesamt 781 Güterwaggons an textilem Verwertungsmaterial beziffert: 211 davon gingen an die VOMI und enthielten Männer-, Frauen-, Kinderkleidung und Unterwäsche; an das Wirtschaftsministerium gelangten 34 Waggonladungen mit Männer- und Frauenkleidern sowie seidene Frauenunterwäsche, 400 Güterwagen voller Lumpen, 130 mit Bettfedern und 1 Waggon mit 3 Tonnen Frauenhaar.²³² Will man sich ein Bild der Grössenordnung der verwerteten Textilmenge machen, geben Berichte der Lagerleiter an den Reichsführer SS Heinrich Himmler Hinweise auf das Volumen weitergeleiteter Waren. Odilo Globocnik, SS- und Polizeiführer im Distrikt Lublin (Polen), berichtete,²³³ dass er aus den ihm diesbezüglich unterstellten Lagern 2'900 Güterwaggons mit Textilien verschickt hätte und dass sich noch genügend Kleider auf Lager befänden, um weitere 1'000 Waggons zu füllen.²³⁴

Nachdem in den Konzentrationslagern im Reich²³⁵ wegen der exponentiell gewachsenen Zahl der Inhaftierten die Häftlingskleider knapp geworden waren und der Nachschub nicht gewährleistet werden konnte, trafen im Sommer 1943 etwa in Dachau ersatzweise Kleider aus den Depots in Auschwitz und Lublin ein. Bemerkenswert ist im vorliegenden Zusammenhang der Bericht, dass die SS-Offiziere vor der Ausgabe derselben an die Häftlinge auf der Suche nach eingenähten Wertsachen durch „Berge von Kleidern“ wateten und sich dabei die ansehnlichsten Stücke herausklaubten.²³⁶

Am 23. Januar 1945 steckte die SS in Auschwitz die mit Textilien vollgepackten Magazinbaracken der «Kanada-Sektion» in Brand, nachdem sie in den Tagen zuvor schon einen Teil der Krematorien in die Luft gesprengt hatten. Es galt, vor dem Einmarsch der Sowjets möglichst alle Spuren der Vernichtungsmaschinerie zu verwischen – das letzte Krematorium war bis wenige Stunden vor der Einnahme durch die sowjetischen Truppen für die Beseitigung von Leichen in Betrieb gehalten worden – und dem Feind keinerlei verwertbare Güter zu überlassen. Bei Ankunft der Einmarschierenden am Nachmittag des 27. Januars waren 29 der 35 Magazine bereits niedergebrannt. In den verbleibenden sechs Depots lagerten 368'820 Herrenanzüge, 836'255 Damenmäntel und -kleider, 5'525 Paar Damen Schuhe und grosse Mengen an Kinderkleidung.²³⁷

Kleidern, Mänteln, Hüten, Unterwäsche, Decken und diversen Utensilien versorgt werden. Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 1021.

²³² Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 1022.

²³³ Zitiert in: Aly, Götz: «Endlösung». *Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden*. Frankfurt a. M., 1995. S. 412–413 mit Anm. 23.

²³⁴ Zu den riesigen Mengen an Anzügen und Kleidern in den Vernichtungszentren kamen noch die Kleider und Gegenstände, die sich in den Durchgangslagern anhäuften sowie die Güter, welche aus den verlassenen Wohnungen der Deportierten abtransportiert werden konnten. Der Deportationsüberlebende Henry Ornstein berichtet in seinen Erinnerungen über seine Erfahrungen nach seiner Verhaftung in Polen:

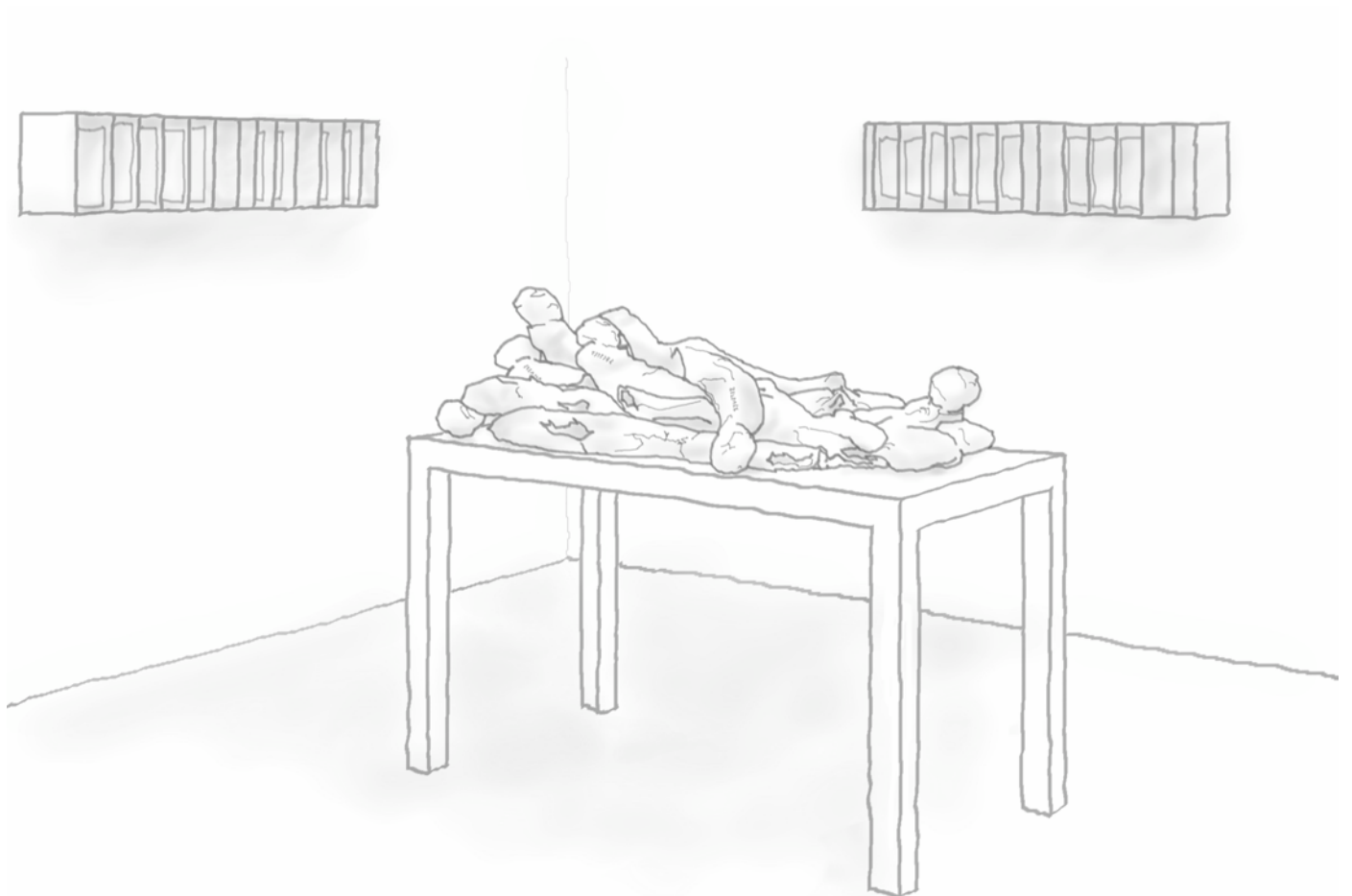
«I was assigned to one of several groups whose job was to go from house to house in the now-empty ghetto, remove the furniture and other belongings of the Jews who had lived there and load them into wagons which were then driven to one of the warehouses in which the Germans stored the possessions of the Jews they had killed. / I spent the next four or five weeks doing this work. It was eerie entering the empty Jewish houses. When the action had started, the Jews had been permitted to take very little with them, so almost everything in the house was intact. Pots of food still stood on top of the stoves, clothing hung in the closets, most of the beds had been made. It was as if people had somehow felt obliged to leave everything in order.»

Ornstein, Henry: *I Shall Live. Surviving against All Odds, 1939–1945*. New York, 1987. S. 119–120. Zitiert nach: Gumpert, Lynn: «The Life and Death of Christian Boltanski», in: Ausstellungskatalog «Christian Boltanski: Lessons of Darkness». Chicago/Los Angeles/New York/Vancouver/Berkeley/Toronto. 1988–90. Chicago/Los Angeles/New York, 1988. S. 49–86. S. 56.

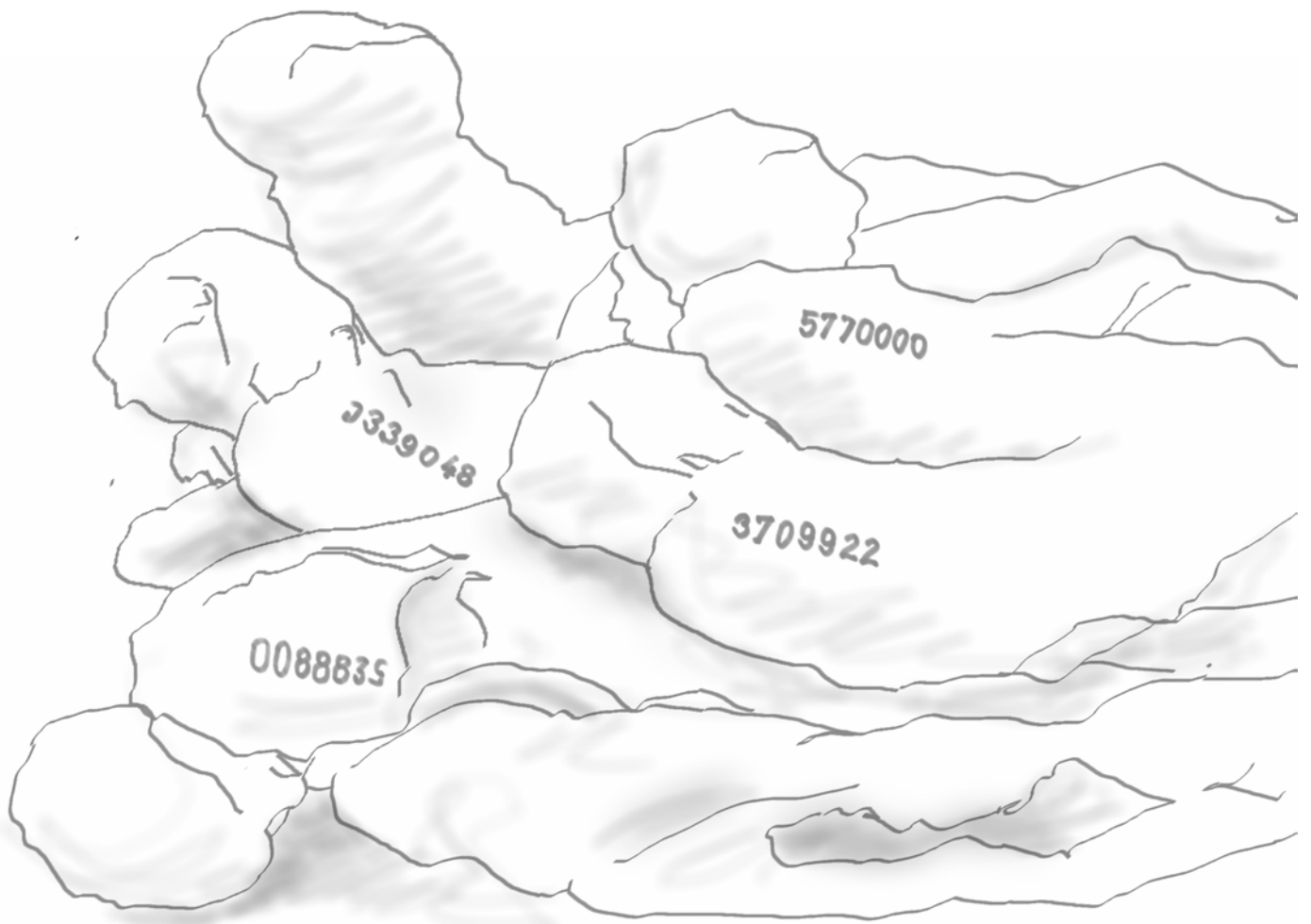
²³⁵ Es waren dies die Lager auf deutschem und österreichischem Territorium, im Gegensatz zu den Vernichtungslagern im Generalgouvernement auf polnischem Gebiet.

²³⁶ Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 1023.

²³⁷ Hierzu: Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 1051. Zu den von der russischen Armee aufgefundenen Gütern in den Magazinen gehörten ferner Zahnbürsten, Zahnprothesen, 13'964 Teppiche, zahllose Töpfe und Pfannen. In zurückgelassenen Eisenbahnwaggons wurden zu Hunderttausenden weitere Gegenstände gefunden, und in der Gerberei stiess die sowjetische Untersuchungskommission auf sieben Tonnen menschliches Haar.



-
Jürgen Brodewolf
Lieberose
1990



«Lieberose»

Jürgen **Brodwolf** (*14. März 1932, Dübendorf/ZH)

Installation mit 13 Figuren und 75 geographischen Kartenblättern, 1990
Eisenblech, Plexiglas, Pappe, Gaze, Asphalt, Wachs

ca. 2.5 x 3 x 4 m

Museum Witten (bei Dortmund)

ausgestellt im Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 29. 3. – 31. 5. 1992 (Katalog «Stätten und Stationen», Abbildungen S. 83f.)

Galerie der Stadt Stuttgart, 1992

und in der Ausstellung «Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts», Staatsgalerie Stuttgart, 1997 (im Katalog Kapitel «Der numerierte Mensch»²³⁸, S. 182, Abb. S. 188)

Jürgen Brodwolf schuf für seine Inszenierung «Spuren» in der ehemaligen Synagoge Sulzburg 1990 eine zweite Fassung,²³⁹ welche 1992 in der Galerie Zeitkunst, Ferdinand Maier, A-Kitzbühel nochmals zur Ausstellung kam, bevor sie aufgelöst wurde.

Das Werk «Lieberose» thematisiert die gegen Ende des Krieges von den Nationalsozialisten praktizierte Strategie der Todesmärsche, bei welchen Abertausende Menschen, Inhaftierte der Konzentrations-, Arbeits- und Vernichtungslager, im Zuge der Gebietsaufgaben an der Ostfront zu Fuss evakuiert wurden und dabei zum grossen Teil umkamen. Der Titel bezieht sich auf einen dieser Märsche, der Ende 1944 vom Lager Lieberose ins 140 km entfernte Sachsenhausen führte und 2'600 Opfern das Leben kostete.

Die Installation präsentierte sich an ihrem ersten Ausstellungsort auf der Mathildenhöhe in Darmstadt beengt: Um einen hohen zentral im Raum placierten Tisch, aus Eisenblechen zusammengeschweisst, gesellten sich an den Wänden, auf Augenhöhe montiert, lange Eisenkisten, die Front offen für den Zugriff auf die darin eingereihten gläsernen Schiebetafeln. Auf dem Tisch türmten sich, wie zufällig angehäuft, gestreckte Gebilde aus steifer Pappe und Gaze mit partiellem Wachsüberzug.

Diese Pappgaze-Gestalten lassen an ausgemergelte menschliche Körper, an bandagierte Mumien denken, sind an einem Ende mit einer Art Kopf ausgestattet, wenngleich gesichtslos, und entbehren der Gliedmassen. Stellenweise erscheinen die textilen Hüllen aufgeplatzt, geben den Blick frei in dunkle Hohlräume – gleichsam Bauchhöhlen. Die nähere Betrachtung lenkt die Aufmerksamkeit auf siebenstellige schwarze Zahlen, die in die Wachshäute eingepreßt sind. Spätestens beim Gewahrwerden der Numerierung dürften sich westliche Betrachter der tätowierten Zahlen an den Unterarmen von KZ-Häftlingen erinnern und in den aufgehäuften Körpern Opfer des Holocaust erkennen. Genauen Aufschluss über den historischen Hintergrund dieser Installation von Jürgen Brodwolf geben die gerahmten Tafeln in den metallenen Wandregistern. Die Karten in diesem Archiv sind dem Atlas von Martin Gilbert entnommen, wo 316 graphische Darstellungen sowie vereinzelte Photographien die Vertreibung und Vernichtung der Juden dokumentieren.²⁴⁰ Brodwolf hat die von ihm gewählten 75 Tafeln leicht vergrössert kopiert, an den Rändern gerissen und sowohl Titelbalken wie erläuternde Texte entfernt. Die solchermaßen modifizierten Illustrationen sind

²³⁸ Karin von Maur, in: Dies. (Hrsg.): «Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts». Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart. Verschiedene AutorInnen. Osterildern-Ruit, 1997. S. 180–197.

²³⁹ «Spuren». Publikation zur Präsentation in der ehemaligen Synagoge Sulzburg 1990. Verschiedene Autoren. Sulzburg, 1991.

Die Abbildungen und Jürgen Brodwolfs Text machen die Abweichungen von der ersten Fassung deutlich. Die Figuren lagen nicht auf einem Tisch, sondern auf einem Quader aus Eisenblech, die beigegefügt 75 Glastafeln mit den eingelassenen Karten aus der deutschen Edition des «Atlas of the Holocaust» von Martin Gilbert waren nicht in einen Speicherkasten eingereiht, sondern umgaben die aufgehäuften wachsbeschichteten Pappgazefiguren, angeordnet auf einem durchlaufenden Gesims entlang der Wand.

²⁴⁰ Gilbert, Martin: *Endlösung. Die Vertreibung und Vernichtung der Juden. Ein Atlas*. Reinbek bei Hamburg, 1982. Englische Originalausgabe: *Atlas of the Holocaust*. London, 1982. Dem Kartenmaterial vorangestellt ist eine Absichtserklärung des Autors: «Die 316 Karten in «Endlösung» zeigen den millionenfachen Mord an Juden und die Zerstörung sämtlicher wichtiger jüdischer Gemeinden in Europa, die Widerstandsaktionen und Aufstände einzelner, ihre Flucht- und Rettungswege. [...] Dieser politische Atlas, der erste seiner Art, beschreibt aber nicht nur die Morde an den Juden, sondern ebenso das Leid polnischer Zivilisten und Opfer der Euthanasieprogramme, das Schicksal von Serben und Tschechen, von Zigeunern, Italienern, Griechen, die Exekution aller Bewohner des französischen Dorfes Oradour-sur-Glane und das planmässige Töten von Kommunisten und Homosexuellen, von russischen Kriegsgefangenen, spanischen Republikanern und Zeugen Jehovas. Sie alle sollen nicht vergessen werden.» Gilbert, S. 3.

wachsgetränkt und in Doppelglasrahmen fixiert. Auf Schienen geführt, können die so gespeicherten bildlichen Informationen von den Betrachtern des Kunstwerkes aus den Kästen gezogen und studiert werden. Die Blätter zeigen, mit Bezug auf das plastische Ensemble, wie Gefangenengruppen zu Fuss zwischen nationalsozialistischen Lagern verschoben wurden. Auf den Karten figurierende Namen und Zahlen lassen das menschliche Elend der Getriebenen ahnen, geben vagen Aufschluss über das unablässige Morden.

Der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Walter Jens²⁴¹ formuliert bei seiner Würdigung von Brodwolfs «Lieberose» eine eindringliche und lyrische Werkbetrachtung:

«Und dann der Weg von der Peripherie zum Zentrum, von den Tafeln zum Totentisch, der Eisenbahre, die stellvertretend für die Gasöfen steht: so wie die dreizehn Leiber auf die Millionen von Ermordeten verweisen. Und wieder das Wachs, und wieder der gelbliche Schimmer nun aber, schon von weither, als das böse Gelb der Tücke, des Neids und des Elends erkennbar, ins Braune changierend, die Farbe der Mörder, die den Toten die Vielfalt eigener Farbsprachen nimmt. Kein Violett, kein leuchtendes Rot, kein Ultramarin, nur uniforme Chromatik.

Kein Name, sondern eine eingebrennte Nummer; kein Haarbüschel, keine Köpfe und Zehen, sondern Wachs, Pappe und Gaze, die den aufgebahrten, Übereinandergelegten, Niedergedrückten und Emporgepressten den Charakter von Mumien geben – von Mumien freilich, die nicht frommer Sorgfalt, Figur für Figur, eingehüllt und der Nachwelt liebevoll bewahrt wurden, sondern Wesenheiten an der Grenze zum Amorphen: mit Pappschädeln, die für Puppen ebenso gut passen könnten wie für gestorbene Menschen.

Einer: zerquetscht, ein zweiter: zertrümmert, ein dritter: wie ein Hund oder ein Affe, ein vierter: nur noch an der Nase erkennbar. Welch ein Weg, was für eine gewaltige Strecke, zwischen Brodwolfs *Transparentblättern* und dem Totenhaus *Lieberose!*»²⁴²

Der historische Hintergrund zur Installation «Lieberose» – die Todesmärsche und ihre Auswirkungen

Das Werk «Lieberose» gemahnt, wie oben erwähnt, an die berüchtigten Todesmärsche, die während des letzten Kriegsjahres Hunderttausende von Deportierten quer durch Europa gezwungen und viele von ihnen zu Tode gebracht hatten.²⁴³ Das Heranrücken feindlicher Heere, namentlich der Sowjetarmee nach der vollständigen militärischen Niederlage der deutschen Wehrmacht bei Stalingrad und nach der dadurch eingetretenen Kehrtwende im Kriegsverlauf,²⁴⁴ bewog das nationalsozialistische Regime angesichts der Befreiungsgefahr, einen Teil der Konzentrationslager-Insassen und die Zwangsarbeiter in den Aussenlagern sukzessive in tage- manchmal wochenlangen schonungslosen Märschen ins deutsche Stammland zu treiben. Die ersten dieser zu Fuss vollzogenen KZ-Evakuierungen fanden Ende 1944 statt. So mussten im Dezember 1944 3'500 Juden aus dem Aussenlager Lieberose²⁴⁵ mitten durch Brandenburg ins 140 km entfernte Konzentrationslager Sachsenhausen laufen; die Route führte über Beeskow, Storkow, Waltersdorf, dann quer durch Berlin und weiter an den Falkenhagener See und nach Oranienburg. Nur 900 erreichten ihr Ziel, 2'600 Menschen verloren auf diesem Marsch ihr Leben.²⁴⁶

²⁴¹ Als Mitglied der «Gruppe 47» und späterer Präsident des P.E.N.-Zentrums prägte Walter Jens massgeblich das literarische Schaffen der Nachkriegsjahrzehnte in Westdeutschland. Er wird als Autor und Kritiker in der vorliegenden Arbeit nochmals Erwähnung finden, und zwar in Zusammenhang mit Peter Weiss' «Die Ermittlung», weiter hinten im Katalog der Theaterwerke.

²⁴² Jens, Walter: «Lieberose», in: Ausstellungskatalog «Jürgen Brodwolf. Stätten und Stationen». Institut Mathildenhöhe Darmstadt/Galerie der Stadt Stuttgart. Wolbert, Klaus (Hrsg.), verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1992. S. 90–95. S. 92.

²⁴³ Im Folgenden wird, wenn nicht anders vermerkt, Bezug genommen auf die Ausführungen von Dieter Pohl, hier insbesondere auf die Kapitel 15 «Die Bedeutung des Lagersystems seit 1942» und 16 «Todesmärsche». Pohl, Dieter: *Holocaust. Die Ursachen, das Geschehen, die Folgen*. Freiburg i. Br., 2000. S. 151–165 bzw. S. 166–171. Zum Phänomen Todesmarsch als Mittel von Terror und Verfolgung ganz allgemein siehe auch: Sofsky, Wolfgang: *Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg*. Frankfurt a. M., 2002. S. 103–110.

²⁴⁴ Die letzte Wende im Zweiten Weltkrieg auf europäischem Boden vollzog sich im Juni 1944. Nicht nur, dass die westalliierten Truppen in der Normandie gelandet waren und das Feld von Westen aufrollten, sondern auch dass die Rote Armee zu einer mächtigen Sommeroffensive ansetzte, die den mittleren Bereich der deutschen Ostfront zertrümmerte, führte im Frühling 1945 schliesslich zum Untergang des Dritten Reiches.

²⁴⁵ Lieberose liegt nahe Ullersdorff, wo die Slaven eine deutsche Offiziersstadt hatten bauen müssen.

²⁴⁶ Pohl, S. 168; Gilbert, S. 212.

Dieter Pohl erinnert, dass Todesmärsche 1944 kein neues Phänomen waren, und führt aus, dass es im besetzten Polen schon 1939 Versuche gegeben hatte, Juden in Kolonnen zu vertreiben. Marschierende bei Erschöpfung zu erschiessen oder die gesamte Gruppe bei Nicht-Erreichen des anvisierten Ziels zum vorbestimmten Zeitpunkt zu ermorden, war schon damals das normale Vorgehen. Zur ersten massenhaften Durchführung von Todesmärschen kam es in der zweiten Jahreshälfte 1941, nachdem beim Russland-Feldzug Millionen sowjetischer Soldaten in deutsche Kriegsgefangenschaft geraten waren.²⁴⁷ Die ersten Märsche, bei denen Juden vor den herannahenden Alliierten hergetrieben wurden, hatten noch kaum einen Zusammenhang mit der seit 1942 beschlossenen «Endlösung der europäischen Judenfrage»²⁴⁸ und dem systematische Vernichtungskonzept. 2'500 jüdische Ungarn, die 1943 in die Kupferminen im jugoslawischen Bor geschickt worden waren, mussten im August 1944 zu Fuss nach Ungarn zurückmarschieren; dabei wurde die Mehrzahl von ihnen ermordet. Auch die Opfer der nächsten Todesmärsche waren jüdische Ungarn, sie führten im November 1944 von Budapest nach Österreich.

Im Januar 1945 nahmen die Todesmärsche, als Folge der sowjetischen Winteroffensive im Osten, schliesslich das Ausmass eines Exodus an. Es waren zu diesem Zeitpunkt 720'000 Häftlinge in den diversen Lagern zusammengepfercht, unter diesen lebten noch etwa 200'000 Juden.²⁴⁹ Schier endlose Marschkolonnen setzten sich aus allen Lagern östlich der Oder, voran Auschwitz und Stutthof, in Bewegung. Pohl beziffert allein für die Woche vom 17. und 21. Januar 1945 den Aufbruch von 58'000 Häftlingen aus Auschwitz.²⁵⁰ Es herrschten extreme Witterungsbedingungen, die Menschen gingen zu Tausenden zugrunde, denn sie waren ohne richtige Verpflegung, hatten keine Übernachtungsmöglichkeiten und die Wachmannschaften töteten ohne Unterlass die am Wegrand Zusammenbrechenden. Die Mehrzahl der überlebenden Häftlinge kam nach Niederschlesien, teilweise ins KZ Gross-Rosen.

Mit dem allseitigen Zusammenbruch der Front seit Februar und März 1945 schliesslich, als immer mehr deutsche Soldaten kapitulierten und grosse Städte aufgegeben wurden, sollten alle verbliebenen Arbeits- und Konzentrationslager geräumt werden.²⁵¹ Es rollten Transporte mit Zwangsarbeitern²⁵² und Lagerinsassen aus Ost wie West ins Innere des Reichs, zu den dortigen Lagern. Es sei manchmal sogar vorgekommen, dass Eisenbahnwaggons auf Nebengleisen abgestellt wurden, um sie – zur Auslöschung der Deportierten – den alliierten Luftangriffen auszusetzen.²⁵³

Den Feinden sollte keine Gelegenheit zur Befreiung gegeben werden.²⁵⁴ Im Übrigen galt es, jeden Beweis für die Existenz der Vernichtungslager im Generalgouvernement zu eliminieren. «Aus der

²⁴⁷ Pohl, S. 166. Die schon durch Kampf und Kesselschlacht erschöpften Soldaten wurden von den deutschen Wachen Hunderte von Kilometer nach Westen getrieben. Wer aus Entkräftung zusammenbrach, wurde sogleich erschossen. Im Spätsommer 1941 starben so (nach konservativer Schätzung) Zehntausende sowjetische Kriegsgefangene.

²⁴⁸ Am 20. Januar 1942 war in der Villa am Wannsee, Berlin, unter dem Vorsitz des SS-Obergruppenführers Reinhard Heydrich über «Endlösung der Judenfrage» beraten und entschieden worden. Fortan sollten alle Juden Europas in den Osten deportiert und dort in den Vernichtungslagern ermordet werden. Hierzu siehe u. a.: Aly, Götz: *«Endlösung». Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden*. Frankfurt a. M., 1995; Reitlinger, Gerald: *Die Endlösung. Hitlers Versuch der Ausrottung der Juden Europas 1939–1945*. Berlin, 1979⁵. Englische Originalausgabe: London, 1953. Deutsche Erstausgabe: Berlin, 1956; sowie: Haus der Wannsee-Konferenz (Hrsg.): *Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz. Dauerausstellung*. Verschiedene AutorInnen. 3. korrigierte und erweiterte Auflage. Berlin, 2001.

²⁴⁹ Pohl, S. 168f.

²⁵⁰ Pohl S. 169. Martin Gilbert beziffert die evakuierten Insassen von Auschwitz im Januar 1945 sogar mit 98'000. Gilbert, S. 215, Karte 282.

²⁵¹ Die Vernichtungsmaschinerie war so lange wie möglich aufrechterhalten worden, so dass das Gros der Juden bis Ende November 1944 in den Gaskammern von Auschwitz starb. Danach geschah die Mehrheit der Verbrechen an der Menschlichkeit und der Morde während der Evakuierungen. Pohl, S. 166.

²⁵² Vom ‚Privileg‘ eines Transportes per Eisenbahn konnten bei weitem nicht alle damals Deportierten Gebrauch machen. Wo kein Rollmaterial zur Verfügung stand, kam es zu den besagten verhängnisvollen Fussmärschen.

²⁵³ Hilberg, Raul: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. 3 Bände. Frankfurt a. M., 1990. Amerikanische Originalausgabe: 1961; deutsche Erstausgabe: Berlin, 1982. Bd. 2: IX. Die Vernichtungszentren. S. 927–1057. S. 1054.

Im Folgenden zitiert als «Hilberg, <Vernichtungszentren>».

²⁵⁴ Im Falle des Konzentrationslagers Dachau mit seinen gegen Kriegsende über 30'000 Insassen ist bekannt, dass Pläne bestanden hatten, vor Eintreffen der Alliierten alle KZ-Insassen mit Bomben und Gift zu ermorden. Himmler hatte am 14. April 1945 einen telegraphischen Befehl an die Kommandanten der Lager Dachau und Flossenbürg gerichtet, in dem es hiess: «Die Übergabe kommt nicht in Frage. Das Lager ist sofort zu evakuieren. Kein Häftling darf lebendig in die Hände des Feindes fallen.» Es sollte nicht dazu kommen. Bei der Befreiung am 29. April 1945 fanden die amerikanischen Einheiten auf dem Gelände rund 30'000 inhaftierte Menschen, viele halbtot, sowie 8'000 Leichen.

Distel, Barbara: *Konzentrationslager Dachau. Das erste KZ in Deutschland · Das Leben im Konzentrationslager ·*

Sicht der NS-Führung war entscheidend, wie schwer das deutsche Image beschädigt werden würde, wenn sowjetische Behörden in den befreiten Gebieten die Stätten nationalsozialistischer Massensterben freilegen.²⁵⁵

Während der ersten Monate 1945 sind schätzungsweise 300'000 Menschen auf Todesmärschen umgekommen.²⁵⁶ Noch in den letzten Kriegstagen ermordeten die Wachmannschaften, aber auch lokaler Volkssturm und Hitlerjugend, die Menschen auf den Todesmärschen. Vermutlich mehr als die Hälfte der 200'000 jüdischen KZ-Häftlinge Anfang 1945 erlebte das Kriegsende nicht mehr.

Das Verschieben solcher Menschenmassen hatte auch für die Empfangslager gravierende Folgen. Sowohl die schon dort Inhaftierten als auch die neu Hinzugekommenen waren mit unbeschreiblichen Zuständen konfrontiert. Als beispielsweise 28'000 verschobene Häftlinge allein in den ersten Aprilwochen 1945 das Lager Bergen-Belsen bei Hannover überfluteten, brach dessen Verwaltung zusammen.²⁵⁷ Nahrungsmittelausgabe und Lagerappelle wurden eingestellt und die hungernden Häftlinge sich selbst überlassen. Es wüteten Typhus und Durchfall, die anfallenden Leichen wurden nicht mehr beseitigt, sondern verwesen in den Baracken und auf Abfallhaufen.²⁵⁸

Es stellt sich hier die Frage, weshalb das nationalsozialistische Regime die Häftlinge überhaupt verschoben – und dabei zu einem hohen Prozentsatz umbrachten – statt sie gleich in den Vernichtungszentren zu beseitigen.²⁵⁹ Dieter Pohl beantwortet die Frage nach den Motiven für die aufwendigen Evakuierungen mit politischem Kalkül seitens Himmlers und verweist auf Indizien dafür, «dass Himmler die Häftlinge als Verhandlungsgegenstand mit den Alliierten ansah. Dabei spielten die Juden eine wichtige Rolle, sah der Reichsführer-SS doch die westlichen Regierungen als vom «Weltjudentum» beherrscht an.»²⁶⁰ Trotz Himmlers Intention, jüdische Häftlinge bei künftigen Verhandlungen mit dem Feind als besonderes Faustpfand einzusetzen und seiner diesbezüglichen neuen Weisungen, Juden mit Nichtjuden gleichzustellen, erfuhren die Gefangenen nach wie vor eine menschenunwürdige Behandlung, und Massaker waren weiterhin an der Tagesordnung.

Registrierung und Numerierung – Zeichen temporären Vernichtungsaufschubs

Raul Hilberg²⁶¹ führt aus, dass Jüdinnen und Juden in den Vernichtungszentren hauptsächlich aus drei Gründen temporär am Leben gelassen wurden: wegen zeitweiliger Überfüllung und Überlastung

Medizinische Versuche · Transporte · Exekutionen · Befreiung der Häftlinge. Comité International de Dachau (Hrsg.). Dachau, 1972. S. 19 mit Anm. 36.

²⁵⁵ Pohl, S. 163. Bereits Ende 1941, mit dem erwähnten Rückschlag der Wehrmacht vor Moskau, beschäftigte sich die Sicherheitspolizei mit dem Gedanken, die Spuren ihrer Verbrechen zu verwischen. Dies ging soweit, dass in den verschiedenen Vernichtungszentren seit Herbst 1942 die bisher beerdigten Leichen – zwecks Beseitigung von verräterischen Massengräbern – exhumiert und kremiert wurden.

Die Vernichtungszentren am Bug (Treblinka, Sobibor und Belzec) im Generalgouvernement (Polen) waren bereits im Herbst 1943 geräumt worden. Das Wirth-Kommando, das diese Lager errichtet hatte, erhielt den Auftrag, sämtliche Anlagen zu zerstören, ohne eine Spur zu hinterlassen. In Treblinka, wo die SS innert rund 13 Monaten etwa 800'000 Menschen vernichtet hatte, wurde zur Tarnung ein Gut gebaut und von einem Ukrainer gegen Bezahlung bewirtschaftet.

Hierzu u. a.: Feig, Konilyn G.: *Hitler's Death Camps. The Sanity of Madness.* New York, 1979. S. 293–312; Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 1047.

²⁵⁶ Sofsky, Wolfgang: *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager.* Frankfurt a. M., 1993². S. 331 mit Anm. 37.

²⁵⁷ Ein besonders entsetzlicher Anblick bot sich den amerikanischen Soldaten, die das Konzentrationslager Dachau am 29. April 1945 befreiten: ein Güterzug voller Toter. Dieser Zug war, noch bevor er das Häftlingslager erreicht hatte, auf Geheiss der Lagerleitung vorzeitig gestoppt und in der Verwirrung der letzten Tage nicht mehr entladen worden, so dass die darin befindlichen Menschen elendiglich und qualvoll zugrunde gehen mussten.

Distel, Barbara: *Konzentrationslager Dachau. Das erste KZ in Deutschland · Das Leben im Konzentrationslager · Medizinische Versuche · Transporte · Exekutionen · Befreiung der Häftlinge.* Comité International de Dachau (Hrsg.). Dachau, 1972. S. 15.

²⁵⁸ Die sich explosionsartig vermehrenden Ratten wurden deshalb zur aggressiven Bedrohung der geschwächten Häftlinge. Der Hunger zwang viele Verzweifelte sogar zum Kannibalismus.

Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 1054 mit Anm. 538.

²⁵⁹ Es sei daran erinnert, dass jüdische Häftlinge tatsächlich – mit wenigen Ausnahmen – erst ab dem Sommer 1944 lebend verschoben wurden, denn bis dahin hatte man jüdische Zwangsarbeiter vor dem Eintreffen der Roten Armee in der Regel kurzerhand erschossen und die Leichen beseitigt.

²⁶⁰ Pohl, S. 167.

²⁶¹ Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 971.

der Tötungsanlagen (Gaskammern und Krematorien),²⁶² zur Ausführung von Bauarbeiten im Lager wie etwa Befestigungen oder Entwässerungssysteme, sowie für Betrieb und Instandhaltung der Anlage²⁶³; sogar bei den eigentlichen Vernichtungsabläufen kamen sie zum Einsatz und mussten bei der Leichenverwertung und -beseitigung die abscheulichsten Arbeiten ausführen. Zudem benötigten die an die Lager angegliederten Industrieanlagen in grossem Umfang Arbeitskräfte für industrielle Fertigungsprozesse, weshalb die dort eingesetzten Gefangenen vorerst als Zwangsarbeiter in gesonderten Arbeitslagern untergebracht waren, bevor schliesslich auch sie – völlig ausgebeutet und ausgezehrt – der Endlösung zugeführt wurden.²⁶⁴ Für den Betrieb von Auschwitz, Birkenau und für die umliegenden Aussenlager sollen im Lauf der Jahre insgesamt über 400'000 der Deportierten rekrutiert worden sein. Nach ihrer Ankunft an der Rampe und der Selektion zur Arbeit wurden die Betroffenen registriert und mit ihrer Häftlingsnummer am Unterarm tätowiert. Diese so bezeichneten Arbeitsfähigen hatten allerdings oftmals nur ein kurzes Leben, denn gerade beim Bau und Betrieb in der neuen IG-Farben-Fabrik in Monowitz wurden Zahllose bis zur Erschöpfung gepeinigt, Rücksicht auf ihre Gesundheit und den Erhalt ihrer Leistungsfähigkeit musste von der Lager- und Fabrikleitung nicht genommen werden, da der Nachschub an neuen Arbeitskräften unerschöpflich schien. Konnten die «Verschlissenen» nicht mehr arbeiten, wurden sie bei den regelmässigen Selektionen innerhalb des Lagers ausgesondert und in den Gaskammern ermordet.²⁶⁵

Diese ausbeutungsbedingte Verzögerung der Ermordung umschrieb der Leiter der gesamten Konzentrationslagerverwaltung (WVHA), Oswald Pohl, zynisch beschönigend: «Die für die Ostwanderung bestimmten arbeitsfähigen Juden werden also ihre Reise unterbrechen und Rüstungsarbeiten leisten müssen.»²⁶⁶

Numerierte Menschen – Objekte der Macht

In Hinblick auf die vollzogene Transformation eines Menschen vom Subjekt, vom Individuum und sozialen Wesen, zum Objekt der Macht, stellt Johannes Meinhardt folgende Überlegungen an:

«Das Subjekt steht aber nicht nur in der Spannung zwischen dem Selbst und dem sozialen Wissen, konstituiert sich nicht nur als Konstruktion der subjektiven Erinnerung im Gedächtnis und des objektiven Gedächtnisses im Archiv oder Museum, sondern es ist auch Objekt der Macht: Objekt der Institutionen der Verwaltung, der Beherrschung, der Vernichtung und der Auslöschung aus dem Gedächtnis. Mit der Macht konfrontiert, geht das Subjekt unter, hinterlässt nur die Spuren seiner Erfassung in den Akten und anderen Dokumenten.»

Die Tätowierung einer Nummer in den Unterarm und die Registrierung der zur Arbeit bestimmten Häftlinge macht diesen Subjekt-Objekt-Wandel in einem solchen System unumkehrbar. Meinhardt fährt also fort:

«Gegenüber der Macht, der Gewalt und deren Ablegern ist das Subjekt von vornherein Opfer: Es ist verletzlich und vergänglich. Die Macht isoliert das Individuum aus der anonymen Masse durch seine Vernichtung: Als Leichnam ist es identifizierbar und individualisiert. Der Leichnam aber lässt

²⁶² Menschen, die wegen vorübergehender Überfüllung der Gaskammern oder mangelnder Kapazität der Verbrennungsöfen in den Baracken zusammengepfercht verharren mussten, bedeuteten für die Lagerleitung überhaupt kein Verwaltungsproblem. Diese Deportierten wurden nicht registriert; sie wurden nicht mit einer Nummer versehen, erhielten weder Kleidung noch Nahrung. «Administrativ gesprochen waren sie bereits abgeschrieben, galten sie schon als tot.» Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 971.

²⁶³ In den ausschliesslichen Vernichtungslagern, in welchen keine industriellen Aktivitäten vorstatten gingen (so in Kulmhof, Belzec, Sobibor, Treblinka), waren nur wenige Arbeitskommandos für den Unterhalt der Einrichtungen von Nöten. In den kombinierten Lagern wie dem WVHA (=SS-Wirtschaftsverwaltungs-Hauptamt)-Lager Auschwitz und Lublin (Majdanek) waren stets eine hohe Zahl länger inhaftierter Insassen zu versorgen, sprich, am Leben zu erhalten, was trotz minimaler Unterbringung und Verpflegung nicht selten grosse logistische Probleme verursachte.

Hierzu: Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 972.

²⁶⁴ Laut Pohl erstreckte sich um die Jahreswende 1942/43 ein Teppich von kleinen Lagern vor allem über Polen; etwa 200 dieser Zwangsarbeitslager existierten im Warthegau, über 300 waren es im Generalgouvernement. Pohl, S. 162.

²⁶⁵ Die Forschung geht heute davon aus, dass jedes sechste Opfer der «Endlösung» seinen Tod in Auschwitz fand, d. h. dass 1.1 Million Menschen (knapp eine Million Jüdinnen und Juden) hier durch Arbeit und Gift vernichtet wurden. Pohl, S. 159.

²⁶⁶ Zitiert nach Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 982.

sich, wie Akten und Dokumente, [anonym und wieder entindividualisiert] vernichten, als blosses Objekt, das er ist.»²⁶⁷

Der jüdische Philosoph Günther Anders, der in seinen Schriften wiederholt auf den Holocaust und dessen Auswirkungen auf die nachfolgenden Generationen zu sprechen kommt, sinnierte nach der Ausstrahlung von Gerald Greens Fernsehfilm «Holocaust» (1979) über die vom NS-Regime vollzogene Anonymisierung und Entindividualisierung der Opfer und lobt den fiktiven Dokumentarfilm für die gegenteilige Subjektivierung der Gemordeten:

«Nach «Holocaust»» (1979)

5. März

«Personen kann man nicht personalisieren. Höchsten *«repersonalisieren»*: dann nämlich, wenn man sie durch Versklavung oder durch Verdinglichung oder durch Verwandlung in blossen Abfall (wie das in Auschwitz, gar in denjenigen Lagern, die ausschliesslich der Vernichtung dienten, der Fall gewesen ist) ihres Personencharakters beraubt, wenn man sie als *«de-personalisiert»* hatte. [...] Der Film [Holocaust] zeigt, dass das, was dort als *«ultima materia»* behandelt wurde, einmal *«ich»* und *«wir»* gesagt hatte, gehofft und geliebt hatte, also *«persona»* gewesen ist. [sic!]²⁶⁸

Der Soziologe Wolfgang Sofsky analysierte in seiner Studie zur «Ordnung des Terrors» die Merkmale und Wirkungsweise der absoluten Macht. In Bezug auf die in Jürgen Brodwolfs «Lieberose» gestalterische Auseinandersetzung mit der menschenverachtenden Ausbeutung und der tödlichen Behandlung von Lagerinsassen sei hier Punkt 9 der insgesamt zehn Punkte in extenso angeführt:

«9. Absolute Macht tilgt die Demarkationslinie zwischen Leben und Tod. Vor ihrem Tod wurden die Menschen schrittweise zerstört. Die Produktion «lebender Skelette» gehört zu den genuinen Erfindungen des Konzentrationslagers. Die Menschen wurden gezielt ausgehungert, ausgemergelt und grassierenden Seuchen ausgeliefert. Viele starben nicht durch unmittelbare Körpergewalt, sondern durch systematische Verelendung. Diese indirekte Vernichtung tötete nicht sofort. Sie liessen dem Tod Zeit. Die Macht errichtete ein Zwischenreich, einen Zustand des Elends und Siechtums zwischen Leben und Tod. Hier fanden die Täter unzählige Opfer, falls sie in Aktion treten wollten. Das Massensterben verwandelte das Lager in ein Totenfeld. Doch auch wenn innerhalb eines Jahres die gesamte Belegschaft hinwegstarb, sorgten immer neue Transporte dafür, dass das Machtsystem des Lagers erhalten blieb.

Die Leitfigur des Massensterbens ist der «Muselmann», der Mensch im Prozess des Zerfalls. Er steht für die anthropologische Transformation des Menschen, wie sie in den Lagern geschehen ist. Der Muselmann war nurmehr zu mechanischen Reaktionen fähig, war gefangen in einem Zustand geistiger Agonie und sozialer Verlassenheit. Die leibliche Einheit der Person löste sich auf, Geist und Bewusstsein unterlagen einer Art innerer Verödung, die Seele zerstörte sich selbst und zerfiel in vollkommene Apathie. Der Mensch verlor jede Handlungsmacht. Obwohl ein Opfer von Hunger und Elend, wurde der Muselmann von den anderen verachtet, mit Füßen getreten, am Ende sich selbst überlassen oder getötet. Damit schützten sich die Überlebenden vor dem bedrohlichen Anblick ihres eigenen Schicksals. Vor dem physischen starb der Muselmann den sozialen Tod.»²⁶⁹

Diese Entwertung vom Subjekt zum Objekt, das Verschleissen der bezifferten und quantifizierten menschlichen Arbeitskraft und die Vernichtung von Leben durch unmenschliche Anstrengung sind in Jürgen Brodwolfs «Lieberose» zu einer stillen und eindringlichen Installation verdichtet.

Die Thematisierung des Holocaust im Werk Jürgen Brodwolfs

Jürgen Brodwolf beschäftigt sich seit seinem Frühwerk der 1960er Jahre mit existenzieller Bedrängnis des Menschen und führt schon in seinen Mises en scène aus Farbtuben-Körpern Leiden, Sterben und Tod vor Augen.²⁷⁰ Eindrucksvoll sind die installativen Nekropolen der 1970er und 80er Jahre, welche

²⁶⁷ Meinhardt, Johannes: «(Re)Konstruktion der Erinnerung. Christian Boltanskis Untersuchung des Subjekts und des Sozialen», in: *Kunstforum International*. Bd. 113, Mai/Juni 1991. Köln, 1991. S. 298–313. S. 304.

²⁶⁸ Anders, Günther: «Nach «Holocaust» 1979», in: Ders.: *Besuch im Hades*. München, 1979. 1985². S. 179–216. S. 182f.

Dieser Betrachtung fügt er bei: «*Depersonalisiert* haben ja gerade die Mörder: als sie die Fahrpläne für die Menschfracht zusammenstellten.» Anders, S. 183.

²⁶⁹ Sofsky, S. 37f.

²⁷⁰ Einen exemplarischen Überblick über die verschiedenen Variationen der Thematisierung und Gestaltgebung des Themas über die Jahrzehnte gibt Jürgen Brodwolfs «Archiv der Objekte», in welchem 19 Objekte von 1965–2002 gelagert sind. Eine Abbildung desselben findet sich im Ausstellungskatalog «Jürgen Brodwolf».

lebensgrosse Walzblech-Gestalten unter freiem Himmel oder in Sakralräumen am Boden ausgebreitet zeigen.²⁷¹

Die explizite künstlerische Beschäftigung mit dem Thema des Holocaust findet sich, ausser in «Lieberose» von 1990, im Zyklus «Wunde/Theresienstadt» aus dem Jahr 1994, entstanden nach Brodwolfs Begehung von Theresienstadt, seinem ersten Besuch in einem ehemaligen Konzentrationslager. Die inhaltliche Beschäftigung mit den Schrecknissen während des Zweiten Weltkrieges setzte indes schon in jungen Jahren ein. Zuerst hatten ihm Schilderungen eines Mitschülers an der Berufsschule in Bern, eines Überlebenden der Bombardements von Dresden, den Todeskampf der vom Phosphorgas überraschten Menschen nahegebracht.²⁷² Noch eindringlicher war für Brodewolf ein Dokumentarfilm über den Holocaust, welchen er zu Beginn der 1960er Jahre in einem Berliner Kino gesehen hatte. Die dort erfahrenen Fakten und Zusammenhänge haben – so Brodewolf – seine Vorstellung von menschlicher Existenz und Gesellschaft massgeblich verändert. Seither hat der Künstler seine Sachkenntnisse durch die Lektüre einschlägiger Literatur immer wieder ausgeweitet und vertieft.

In seinen «Aufzeichnungen während meiner Reisen nach Theresienstadt und Prag»²⁷³ berichtet Jürgen Brodewolf über seine persönlichen Erfahrungen angesichts der Zeugnisse massenhafter Vernichtung von Menschenleben in der durchorganisierten Maschinerie der Nationalsozialisten, wofür das Vorzeige-Lager in Theresienstadt/Terezin, 55 Kilometer nördlich von Prag, als Auffang- und Verteilzentrum der zu beseitigenden Juden einen Eckpfeiler bildete.²⁷⁴

«Theresienstadt, 29. März 1994

Zum ersten Mal betrete ich den Boden eines ehemaligen Konzentrationslagers, um an der Besprechung über die geplante Ausstellung UZKOST TELA [sic!] (Leib im Todeskampf) teilzunehmen. Eine bleierne Schwere liegt über dem Lager. Die Massen- und Einzelzellen mit ihren Schlafpritschen, Bänken und Tischen sind sauber leergefegt – wie für einen nächsten Transport hergerichtet. Mein Gefühlszentrum scheint wie gelähmt.»²⁷⁵

Diese unmittelbare Begegnung mit einem Ort vergangener Schrecknisse liess den Künstler über die Legitimität einer gestalterischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust nachdenken. Schon am Tag nach dem Besuch in Theresienstadt brachte er seine Ungewissheit zu Papier:

«Meine Zweifel über den Sinn und die Notwendigkeit einer Präsenz meiner Arbeiten in Theresienstadt wachsen. Kann man sich einem fernen Geschehen über Bilder nähern? Ist das Unvorstellbare darstellbar?»²⁷⁶

Solche Zweifel an der Darstellbarkeit der Realität eines Konzentrationslagers und der massenhaften Menschenvernichtung sind von Klaus Harro Hilzinger in seiner «Dramaturgie des dokumentarischen

Museum für neue Kunst Freiburg i. Br./Kunsthalle Weimar Harry Graf Kessler, Weimar/Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau/Kunstmuseum in der Alten Post, Mülheim an der Ruhr. Verschiedene AutorInnen. Freiburg, 2004. S. 91.

Zu Jürgen Brodwolfs Frühwerk siehe: Holeczek, Bernhard/Blume, Dieter: *Jürgen Brodewolf. Werkverzeichnis der Objekte 1959–1976. Teil I.* Kunstverein Braunschweig (Hrsg.). Braunschweig, 1980².

²⁷¹ Hierfür gibt es zahllose Beispiele. Erwähnt seien das Environment «Figurenausgrabung (Nekropole I)» von 1973/75, die Landschaftsinstallationen «Grab – Pyramide – Thron» von 1979, «Wiese» von 1983, alle abgebildet in: Jürgen Brodewolf. «Der Keller». Installationen in 7 Stationen im Klosterkeller Gengenbach». 7-teilige Installation aus Überresten und Fragmenten von beschädigten und zerstörten Landschaftsinstallationen aus den Jahren 1979 bis 1985. Städtisches Museum Haus Löwenberg. Verschiedene Autoren. Gengenbach, 1986. o. S.

²⁷² Auskunft Jürgen Brodwolfs anlässlich eines Gesprächs mit der Autorin vom 18. 12. 2004. Die durch diesen Augenzeugenbericht initiierte Auseinandersetzung mit dem «Feuersturm» der Alliierten auf deutsche Städte fand Jahrzehnte später seinen Niederschlag in Brodwolfs Werk «ICELAND» (siehe weiter unten).

²⁷³ «Aufzeichnungen während meiner Reisen nach Theresienstadt und Prag», in: «Jürgen Brodewolf. «Gedächtnisspeicher». Eine Ausstellung gegen das Vergessen. Bilder und Blätter, Bücher und Objekte». Galerie Brusberg Berlin. Mit Texten von Dieter Brusberg und Jürgen Brodewolf. In der Reihe: Brusberg Dokumente. Bd. 39. Berlin, 2000. S. 49. Im Weiteren zitiert als: «Brodewolf. «Gedächtnisspeicher»».

²⁷⁴ Zum Lager in Theresienstadt siehe u. a.: Feig, Konnilyn G.: *Hitler's Death Camps. The Sanity of Madness.* New York, 1979. S. 234–265. Matz, Reinhard (Hrsg.): *Die unsichtbaren Lager. Das Verschwinden der Vergangenheit im Gedenken.* Verschiedene Autoren. Hamburg, 1993. S. 180f.

²⁷⁵ Das Zitat stammt aus den Aufzeichnungen Brodwolfs während seiner ersten Reise nach Theresienstadt, anlässlich eines Ausstellungsprojektes im örtlichen Museum. Es wurde erstmals abgedruckt in: Brodewolf, Jürgen: *Wunde – Theresienstadt. 15 Arbeiten auf Papier.* Stuttgart, 1994. o. S. unter der Überschrift «Wunde. Notizen». Im Weiteren zitiert als: Brodewolf, «Wunde. Notizen».

²⁷⁶ Brodewolf, «Wunde. Notizen». Notiz vom 30. März 1994, in Prag.

Theaters» vorweggenommen, indem er ausführt, dass Auschwitz durch keine noch so modifizierte Abbildung der Oberfläche ästhetisch vergegenwärtigt werden könne. Jedes imitierende Verfahren müsse an seiner prinzipiellen Unangemessenheit scheitern. Hilzinger unterstreicht, dass eine ästhetische Präsentation nur noch in der Vermittlung des Erinnerns und Berichtens möglich sei.²⁷⁷ Genau diese erinnernde Vermittlungsleistung wird Brodwolfs Werk von Inge Herold attestiert, denn sie sieht in seinen «Bild-Speichern» und in seinen zahlreichen Installationen mit Speicherkästen²⁷⁸ das «Speichern, Anhalten des Vergessens» verwirklicht: «Brodwolfs [...] Installationen verbildlichen und bannen die Gefahr des totalen Verlusts, des vollständigen Verschwindens.»²⁷⁹

Nach seiner Reise nach Theresienstadt 1994 schuf Jürgen Brod Wolf den fünfzehnteiligen Zyklus «Wunde/Theresienstadt»²⁸⁰. Es handelt sich bei diesem Werk um ein Kompendium von Collagen, die den menschlichen Körpern in grösster Verletzlichkeit und unausweichlicher Ausgesetztheit zeigen.²⁸¹ Bestialität und Erbarmungslosigkeit der Täter ist in der Formgebung und Behandlung der Schemen erschreckend offengelegt. Die Blätter berühren, sind voller Poesie und Zartheit und lassen sich in Ausstellungen zu einer ergreifenden Choreographie zusammenfügen.²⁸²

²⁷⁷ Hilzinger, Klaus Harro: *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*. In der Reihe: Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 15. Tübingen, 1976. S. 53.

²⁷⁸ Die erste Installation dieser Art ist «ICELAND», welche Brod Wolf über drei Jahre 1997–99 entwickelt hatte und erstmals 1999 in der Mannheimer Kunsthalle zur Ausstellung brachte. Es sind dort in einem Figurenfeld 12 stählerne Kisten (Speicherkästen) mit je 14 Tafeln (Arbeiten auf Papier zwischen zwei Plexiglasscheiben) in das Environment integriert.

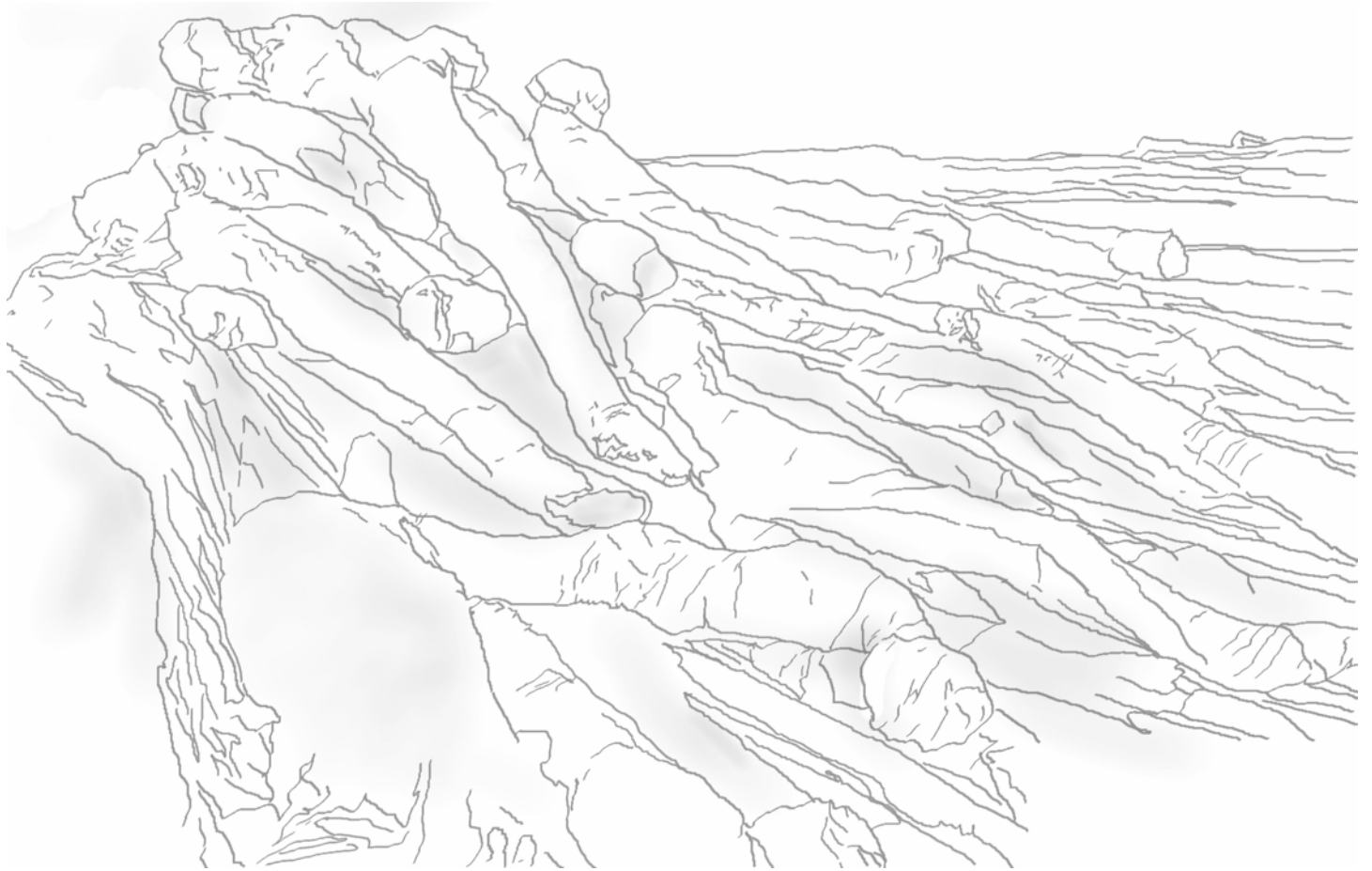
Ein erhellender Essay, «Geschichtsspeicher», von Erich Schneider zur Bedeutung von Speichern im jüngeren Werk Brodwolfs findet sich im Ausstellungskatalog «Jürgen Brod Wolf. Figurenräume». Marburg, Universitätsmuseum für bildende Kunst Rittersaal im Landgrafenschloss/Schweinfurt, Städtische Sammlung Halle Altes Rathaus/Reutlingen, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus, Städtische Galerie. Heitersheim, 2001. Abbildungen finden sich u. a. in der Begleitpublikation zur Ausstellungsserie «Jürgen Brod Wolf». Museum für neue Kunst Freiburg i. Br./Kunsthalle Weimar Harry Graf Kessler/ Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau/ Kunstmuseum in der Alten Post, Mülheim an der Ruhr. Verschiedene AutorInnen. Freiburg i. Br., 2004. S. 104–113.

²⁷⁹ Herold, Inge: «Jürgen Brodwolfs Mannheimer Bibliothek <GEDÄCHTNISPEICHER>», in: Ausstellungskatalog «Jürgen Brod Wolf. ICELAND». Städtische Kunsthalle Mannheim. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1999. S. 43–49. S. 48.

²⁸⁰ «Wunde/Theresienstadt», 1994, Mischtechniken (Bleistift, Kohle, Asphalt, Wachs) mit Collagen (Pappe) auf zwei verschiedenen Büttelpapieren, 70 x 100 cm. Slg. Ria und Hanspeter Stahlberger, Weil a. Rhein. Es existiert ein zweiter Zyklus von 18 Blättern, ebenfalls 1994 entstanden. Diese sind hochformatig 76 x 64 cm.

²⁸¹ Aus Brodwolfs publizierten Notizen ist zu erfahren, dass die Gestaltung der Blätter indirekt einen Bezug zu Photographien aus den Konzentrationslagern herstellen: «Diese Figurenfragmente gleichen durch ihre Stofflichkeit Fossilien oder Matern und decken sich in ihrer Formstruktur überraschend mit Dokumentaraufnahmen von Insassen aus Konzentrationslagern. So werden diese neuen Figuren durch ein ähnliches Gestaltmuster mit den fotografischen Abbildungen deckungsgleich. Über diese neue Gestaltfindung wird das nicht darstellbare Thema transponierbar, wird gleichsam auf die Figuren verlagert – diese werden selbst zum Thema.» Notiz vom 13. April 1994, Vogelbach, in: Brod Wolf, «Wunde. Notizen».

²⁸² Zu «Wunde/Theresienstadt» siehe folgende Publikationen: Brod Wolf, «Wunde. Notizen»; «Brod Wolf. <Gedächtnisspeicher>»; «Jürgen Brod Wolf. Figuren. Zum 70. Geburtstag». Galerie Henze & Ketterer. Wichtach/BE, 2001. S. 13. Bisherige Ausstellungs-Stationen: 1994 Museum Theresienstadt, als Beitrag zur Ausstellung «Üzkost Tela» (Leib im Todeskampf); 1995 Märkisches Museum in Witten; 1995 Lindenau-Museum in Altenburg; 1995 Galerie an der Finkenstrasse in München; 1999 Kunstsammlung Neubrandenburg; 2001 Villa Aichele, Städtische Galerie Lörrach; 2001 Städtisches Kunstmuseum Reutlingen; 2002 Kunsthalle Villa Kobe in Halle an der Saale; 2002 Kunstmuseum Bayreuth; 2004 Galerie Stahlberger in Weil am Rhein.



-
Jürgen Brodwolf
Synagoge Erfurt
1996–2000



Jürgen Brodwolf
Synagoge Erfurt
1996–2000

«Synagoge Erfurt»

Jürgen **Brodwolf** (*14. März 1932, Dübendorf/ZH)

Installation 1996–2002, Fassung von 1996 in St. Nikolai, Rostock²⁸³

Figurenanordnung: Leintuch, Pappe, Gaze, Kreideschlämme, Asphalt;
Speicherregal: Stahl, Plexiglas, Papier, Wachs

75 Schautafeln, entnommen der Publikation von Martin Gilbert «Endlösung. Die Vertreibung und Vernichtung der Juden. Ein Atlas»²⁸⁴

Masse ca. 1 x 5 x 10 m, abhängig von der Ausstellungssituation.

Im Besitz des Künstlers.

Das Werk «Synagoge Erfurt» wurde über die Jahre entwickelt und weist verschiedene Vorstufen auf:

- 1985 «Die Höhle», bestehend aus 19 Figuren, Sprengel Museum, Hannover (Vorform der Installation)²⁸⁵
- 1995 «Der Haufen»/«Territoria», TripleX-Festival, Gaswerkhallen Amsterdam
- 1995 Lindenau-Museum Altenburg
- 1996 «Figurenhaufen», St. Nikolai-Kirche, Rostock;
1996 Kunstverein Pforzheim
- 1997 ausgestellt als «Figurenhaufen»,
wie 1995, in einer Einzelausstellung in der Galerie Timm Gierig, Frankfurt a. M.
- 1999 «Synagoge Erfurt» (erst hier mit Speicherkasten), Begegnungsstätte Kleine Synagoge Erfurt²⁸⁶ mit 40 Pappgaze-Figuren
- Für seine Ausstellung «NEKRO_POLIS» im Kasseler Museum für Sepulkralkultur, kam ein Teil der Figuren von «Synagoge Erfurt» zum Einsatz für die Installation «Die Nacht», 2003.²⁸⁷
Die Anordnung der 25 Pappgaze-Figuren vor und auf einer Draperie ist hier begleitet von acht Bildtafeln («Nitrographien») mit Darstellungen der Zerstörung Kassels in der opferreichen Bombennacht vom 22. Oktober 1943.

Akkumuliert und kommentiert – Assoziationen und Fakten der Eliminierung

Über einem grossflächigen Segeltuch, staubfarben und mit Gebrauchsspuren versehen, türmt sich eine Vielzahl anthropomorpher Gebilde. Sie liegen gerichtet, als ob sie sich – von einer Strömung erfasst – im Fluss befänden. Die bandagierten Figuren schimmern wie ausgewaschene Knochen, gleichen in ihrer Gestalt knotigen Ästen, lassen an eine Anhäufung angespülten Schwemmholzes denken. Es sind Körper ohne Gliedmassen, ohne unterscheidbare physiognomische Merkmale, ohne persönlichen Ausdruck – ausgemergelte Physis, entkräftet, jeglicher Lebensenergie beraubt, die Köpfe gesenkt, vielleicht schon Leichen. Es sind lebensgross modellierte Pappgaze-Figuren, die vom Künstler in beträchtlicher Zahl geformt und in Kreideschlämme getaucht wurden. Es ist naheliegend, bei einem solchen Körperhaufen an die Bilder aus den befreiten Konzentrationslager zu denken und sich die massenhafte Vernichtung ganzer Bevölkerungsgruppen in Erinnerung zu rufen.

²⁸³ Abbildungen finden sich u. a. in: «Jürgen Brodwolf. Figuren. Zum 70. Geburtstag». Galerie Henze & Ketterer. Wichtrach/BE, 2001. S. 73. Im Weiteren zitiert als: «Jürgen Brodwolf. Figuren».

²⁸⁴ Gilbert, Martin: *Endlösung. Die Vertreibung und Vernichtung der Juden. Ein Atlas*. Reinbek bei Hamburg, 1982. Englische Originalausgabe: *Atlas of the Holocaust*. London, 1982.

Gilberts Atlas kommt im Schaffen Brodwolfs seit 1990 (erstmalig bei «Lieberose») immer wieder in Speicherbilder zur Anwendung.

²⁸⁵ Abgebildet und besprochen in: «Jürgen Brodwolf». Sprengel Museum. Verschiedene AutorInnen. Hannover, 1985.

²⁸⁶ Abgebildet in: «Jürgen Brodwolf. Figuren», S. 72; Brodwolf, Jürgen/Heidenreich, Wolfgang: *Jürgen Brodwolf. Stationen. Ein Künstlerbuch*. Stuttgart, 2002. S. 98.

²⁸⁷ Abgebildet und besprochen in: «Jürgen Brodwolf. NEKRO_POLIS». Museum für Sepulkralkultur. Verschiedene AutorInnen. Kassel, 2004. S. 23–27.

Die beigegefügteten Tafeln im Speicherregal lassen keinen Zweifel an einer solchen Bezugnahme des Künstlers. Jürgen Brodwolf wählte – wie er dies schon für sein Werk «Lieberose» getan hatte, historische Karten aus Martin Gilberts Atlas «Endlösung. Die Vertreibung und Vernichtung der Juden»²⁸⁸ aus und vergrößerte diese auf dem Fotokopierer. Nach deren Zuschnitt (die Titelbalken belassend) tauchte er sie in Bienenwachs, fixierte sie zwischen Plexiglastafeln und präsentiert die so gewonnenen Tafeln als Speicherregistratur in Form einer fünfgeschossigen Etagere. Die wachsgetränkten graphischen Darstellungen veranschaulichen die Folgen des nationalsozialistischen Wahns und legen detailliert die diversen Etappen des millionenfachen Mordens dar.

Die historischen Zusammenhänge sollen im Folgenden zur Sprache kommen, denn Jürgen Brodwolf hat sich über Jahrzehnte ausführlich mit den Methoden dieses Massenmordes beschäftigt.²⁸⁹

Zum Vernichtungsprozess in den nationalsozialistischen Lagern

Der Völkermord der Nationalsozialisten während des Zweiten Weltkrieges war beispiellos. Wie die Ausmerzungen der Millionen von Menschen organisiert war und in Vernichtungszentren vorstatten ging, legt Raul Hilberg in aller Ausführlichkeit in seinem umfassenden dreibändigen Werk «Die Vernichtung der europäischen Juden» dar.²⁹⁰ Die sechs für die nationalsozialistische «Endlösung»²⁹¹ errichteten Hauptlager, alle auf polnischem Boden im sogenannten Generalgouvernement, ermöglichten ein rasches und wirkungsvolles Auslöschen von Deportierten: «Ein Mensch stieg am Morgen aus dem Zug, am Abend war sein Leichnam verbrannt, seine Kleidung für den Transport nach Deutschland verpackt.»²⁹² Die Züge fuhren, ihrer Passagiere entledigt, leer zurück zur Aufnahme der nächsten Fuhre. Hilberg macht darauf aufmerksam, dass nie zuvor in der Geschichte Menschen wie «am Fließband» umgebracht worden waren. Unter der Leitung von Rudolf Höß etwa entstand in Auschwitz eine ausgesprochen effiziente Anlage. Zur Raumersparnis wurden kombinierte Einheiten entwickelt, d. h. auf einen Vorraum folgte eine Gaskammer und ein Ofen zur sofortigen Leichenverbrennung.²⁹³

Die massenhaften Tötungen in allen Vernichtungszentren erfolgten mit Gas, sei dies mit von Motoren ausgestoßenem Kohlenmonoxid oder sei dies mit Blausäure-Dämpfen, dem von der Chemischen Industrie gelieferten Zyklon B.²⁹⁴ Namentlich in Auschwitz kam jene berühmte Substanz, dieses rasch wirkende Kaliumcyanid (Zyankali), zur Anwendung.²⁹⁵ Der Umstand, dass dieses Gas nicht am

²⁸⁸ Gilbert, Martin: *Endlösung. Die Vertreibung und Vernichtung der Juden. Ein Atlas*. Reinbek bei Hamburg, 1982. Englische Originalausgabe: *Atlas of the Holocaust*. London, 1982.

²⁸⁹ Siehe hierzu die Darlegungen zu Jürgen Brodwolfs «Lieberose».

²⁹⁰ Hilberg, Raul: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. 3 Bände. Frankfurt a. M., 1990. Amerikanische Originalausgabe: 1961; deutsche Erstausgabe: Berlin, 1982. Hier insbesondere Bd. 2: IX. Die Vernichtungszentren. S. 927–1057. Im Folgenden zitiert als: Hilberg, «Vernichtungszentren».

Weitere namhafte Autoren zum Thema sind Ernst Klee, Dieter Pohl, Wolfgang Benz/ Barbara Distel und Wolfgang Sofsky mit ihren Publikationen zur NS-Medizin, zu den Ursachen und Folgen des Holocaust beziehungsweise zur Ordnung und Organisation des Terrors.

- Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Bd. 1: *Die Organisation des Terrors*. Bd. 2: *Frühe Lager. Dachau. Emslandlager*. Verschiedene AutorInnen. München, 2005.

- Klee, Ernst: *Auschwitz, die NS-Medizin und ihre Opfer*. Frankfurt a. M., 1997.

- Pohl, Dieter: *Holocaust. Die Ursachen, das Geschehen, die Folgen*. Freiburg i. Br., 2000.

- Sofsky, Wolfgang: *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. Frankfurt a. M., 1993².

²⁹¹ Zur «Endlösung» siehe: Aly, Götz: «Endlösung». *Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden*. Frankfurt a. M., 1995; Reitlinger, Gerald: *Die Endlösung. Hitlers Versuch der Ausrottung der Juden Europas 1939–1945*. Berlin, 1979⁵. Englische Originalausgabe: London, 1953. Deutsche Erstausgabe: Berlin, 1956. Das nationalsozialistische Regime hatte alle sechs Vernichtungszentren in der kurzen Zeit von 1941–42 errichtet. Die meisten wurde lange vor Kriegsende aufgegeben und zum Verschwinden gebracht.

Eine Übersichtstabelle über die Endlösung in den Todeslagern mit Angabe der Herkunftsgebiete der Opfer und der vorsichtigen Schätzung der vernichteten Menschen und eine Karte mit der Indikation der Vernichtungszentren findet sich u. a. in Hilberg, «Vernichtungszentren» S. 955f. (kommentiert in Anm. 103) bzw. S. 960.

²⁹² Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 927.

²⁹³ Eine detaillierte Auflistung der Vergasungs- und Verbrennungsanlagen in Auschwitz mit Angaben zu Art und Ausstattung sowie zur jeweiligen Benutzungsdauer findet sich bei Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 946.

²⁹⁴ Zu den drei praktizierten Vergasungsmethoden siehe: Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 934.

Die Holocaust-Forschung weist darauf hin, dass insgesamt wohl weniger als die Hälfte der Opfer des nationalsozialistischen Judenmordes mit Giftgas umgebracht worden, und von diesen auch bei weitem nicht alle in Konzentrations- und Vernichtungslagern. Entgegen früherer Annahmen wurden erheblich mehr Opfer direkt erschossen. Ausserdem starben Hunderttausende an Hunger, Krankheit und Misshandlungen. Pohl, S. 160.

²⁹⁵ Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 948f. sowie S. 945 und S. 954.

Einsatzort produziert werden konnte, stellte jahrelang organisatorische Probleme, da eine verlässliche regelmässige Versorgung mit dem nur begrenzt wirksamen Stoff sicherzustellen war. Verantwortlich für das Funktionieren eines reibungslosen Ablaufs war Obersturmführer Kurt Gerstein, leitender Entseuchungsoffizier des Hygiene-Chefs der Waffen-SS, dessen Name und Rolle im Vernichtungsprozess in den 60er Jahren in weiten Kreisen publik wurde, als ihn Rolf Hochhuth zu einem Protagonisten seines Theaterstücks «Der Stellvertreter»²⁹⁶ machte.

Der leibhaftigen Eliminierung der jüdischen Bevölkerung in Europa war jahrelange ‚verbale Vernichtung‘ vorausgegangen. Die nationalsozialistische Propaganda hatte gezielten Rufmord betrieben und die Juden immer wieder als Ungeziefer diffamiert. Namentlich Hans Frank und Heinrich Himmler hatten wiederholt konstatiert, die Juden seien Parasiten, die man wie Schädlinge ausrotten müsse. Im Organ des Nationalsozialistischen Ärztesbundes *Ziel und Weg* nahm der Arzt K. Hannemann schon 1939 eine solche Wertung der missliebigen Juden vor und votierte unmissverständlich für deren Vernichtung:

«Ratten, Wanzen und Flöhe sind auch Naturerscheinungen, ebenso wie die Zigeuner und Juden. Sie sind daher gleichfalls gottgewollte Wesen, aber man kann sie ebenso wenig durch rücksichtsvolle Behandlung bessern oder beim Zusammenleben von uns fernhalten wie entartete Asoziale und unnormale ichsüchtige, kriminell-hemmungslose Menschen. Alles Leben ist Kampf. Wir müssen daher alle diese Schädlinge biologisch allmählich ausmerzen.»²⁹⁷

Mit der Verwendung des Zyklon B in Auschwitz war die Vision der ‚Volkshygiene‘ zur Realität geworden.

Es ist diese Realität, die in Jürgen Brodwolfs Werk «Synagoge Erfurt» subtil angedeutet scheint. Ferner gemahnen die knöcherne Blässe der bandagierten Figuren, ihre Blässe und die gänzliche Entpersönlichung ihrer Erscheinung an die unfassbare körperliche Ausbeutung der Menschen, bevor sie zu Tode gebracht wurden. Es sei hier daran erinnert, dass bei Hunderten von jungen jüdischen Frauen in Auschwitz Blutentnahmen zur Plasmagewinnung vorgenommen wurden, ohne jede Rücksicht auf die elementaren Regeln der ärztlichen Kunst und in lebensgefährlich hohen Mengen.²⁹⁸ Nach der Prozedur hätten laut einem Augenzeugenbericht die Frauen blass auf dem Boden gelegen, umgeben von grossen Blutlachen.

Der Philosoph Günther Anders bilanziert den Holocaust treffend und illusionslos als «*«Vermüllung der Menschen»*».²⁹⁹

Das blausäurehaltige Begasungsmittel Zyklon B diente ursprünglich der Schädlingsbekämpfung. In den Lagern war es vorerst nur zur grossangelegten Entseuchungen, sprich Vernichtung der Ratten und sonstigen Ungeziefers, in Gebäuden, Kasernen und Schiffen sowie zur Desinfektion, sprich Entlausung, der eingesammelten Kleider verwendet worden. Die Substanz war in verfestigter Form in luftdichten Behältern abgepackt und verflüchtigte sich bei Luftkontakt sogleich als Gas. Wer damit hantierte, schützte sich mit Gasmasken. Für den Einsatz in den Gaskammern, zur Tilgung von Menschen musste ein Milligramm pro Kilogramm Körpergewicht berechnet werden. Das Gas verhindert die Sauerstoffaufnahme, weshalb die Betroffenen in kurzer Zeit qualvoll erstickten.

²⁹⁶ Der deutsche Schriftsteller (*1931) hatte sein Dokumentarstück zu Beginn der 1960er Jahre basierend auf umfangreichen historischen Recherchen verfasst und brachte es 1963 an der Freien Volksbühne in Berlin zur Uraufführung. Wegen der ausführlichen Verwendung dokumentarischen Materials liest sich das Stück wie ein historischer Bericht, zudem hat der Autor bei der Buch-Publikation des Stücks umfassendes Informationsmaterial beigelegt.

²⁹⁷ Bastian, Till: *Furchtbare Ärzte. Medizinische Verbrechen im Dritten Reich*. München, 1995. S. 36 mit Anm. 63.

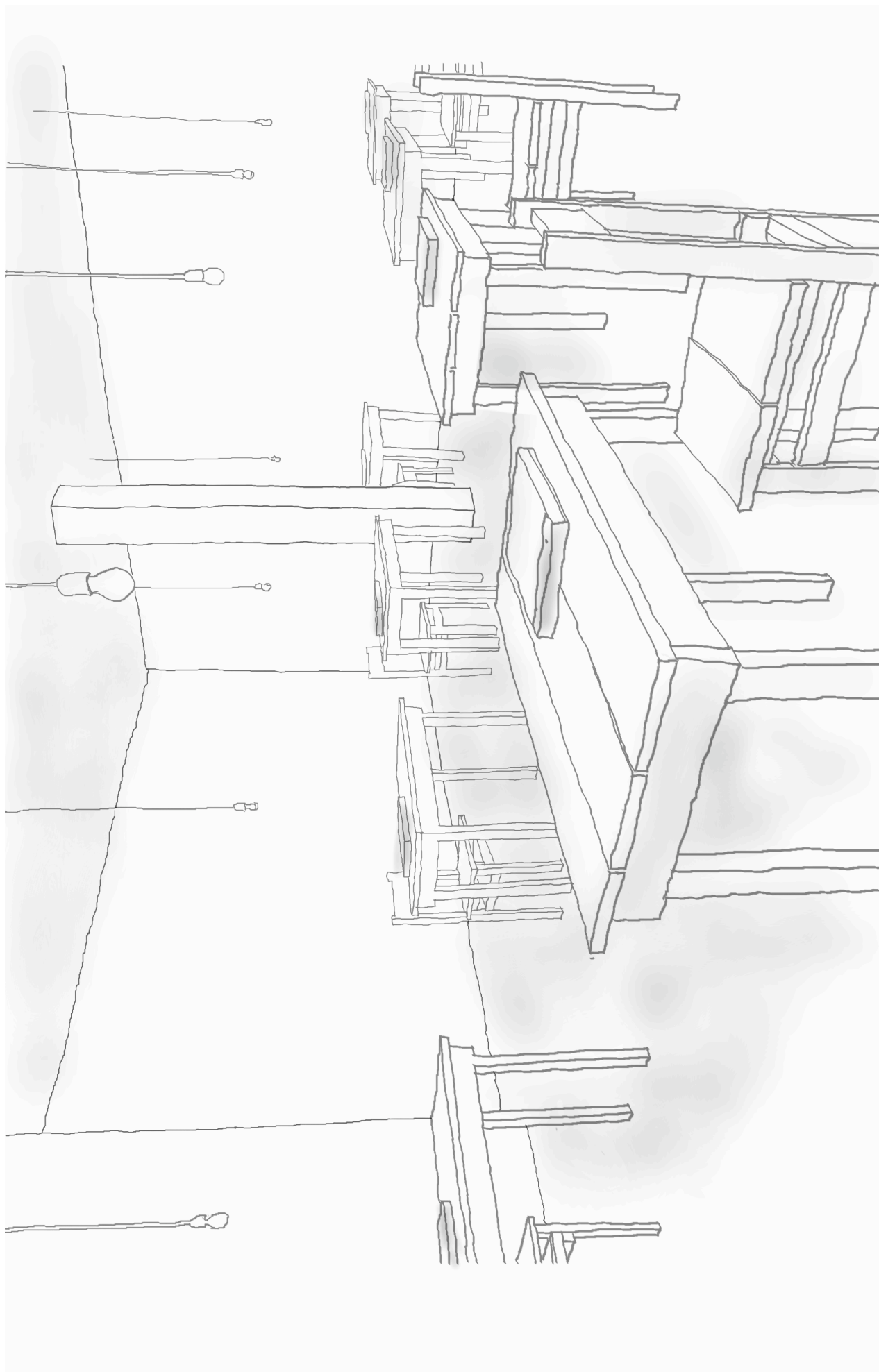
²⁹⁸ Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 1020f. mit Anm. 339. Hier bezieht sich Hilberg auf den Augenzeugenbericht eines Dr. Perl, der seine Erlebnisse im KZ unter dem Titel «I was a Doctor in Auschwitz» publiziert hat. Perl spricht von Blutentnahmen an 700 Frauen und Hilberg konstatiert, dass die Rassentheorie hier offensichtlich pragmatisch ignoriert wurde.

²⁹⁹ Anders, Günther: «Nach «Holocaust» 1979», in: Ders.: *Besuch im Hades*. München, 1979. 1985². S. 179–216. Hier: Journal-Eintrag von der *Nacht*, 5./6. März. S. 184.

Günther Anders hatte sich in den 1960er Jahren nach Auschwitz und Breslau, dem Ort seiner Kindheit, begeben und sinniert in seinen Aufzeichnungen immer wieder über den Holocaust und seine Auswirkungen auf die nachfolgenden Generationen.



-
Jochen Gerz
EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt
1972/74



Jochen Gerz
EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt
1972/74

«EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt»

Jochen Gerz (*4. April 1940, Berlin)

Installation, 1972/74, bestehend aus einer Vielzahl von rohen Holztischen und Stühlen als Lesestätte mit aufgelegten Büchern (Kladden). Diese enthalten photographierte Verbots- und Hinweis-Schilder der Gedenkstätte Dachau. Die Installation ist akustisch begleitet von einer Geräuschkulisse aus dem Off.

Es existieren mehrere Fassungen, die anlässlich verschiedener Ausstellungen³⁰⁰ gefertigt wurden.

1972 entstanden die photographischen Aufnahmen in Dachau und deren erste Präsentation in einem Dossier. Gerz kreierte den Prototypen der späteren Installation, indem er das Photoalbum unter einer schwach leuchtenden, nackten Glühbirne auf einem Tisch präsentierte, einen Stuhl beifügte und die Anordnung mit dem Lärm einer klappernden Schreibmaschine sowie den hallenden Schritten eines gehetzten, schwer atmenden Läufers begleitete.³⁰¹

1974 realisierte Gerz die erste Ausführung mit 20 Tischen³⁰², welche sich seit den Ausstellungen 1974/75 in Bochum, Berlin und Paris in der Sammlung des Museums Bochum befindet, jedoch auf Weisung des Künstlers daselbst nicht mehr ausgestellt werden darf, da sich die dortigen räumlichen Verhältnisse nicht mit dem Werk vertragen.

Dieser Ausführung mit 20 Tischen war die Edition der Photographien in Kladden vorausgegangen, herausgegeben bei Howeg + Hossmann, Zürich/Hamburg. Howeg, Zürich, publizierte 1996 ein Reprint³⁰³ der Edition in einer Auflage von 300 Exemplaren.

Anlässlich der Ausstellung «Jochen Gerz. 18 Installationen der siebziger Jahre» im Museum Wiesbaden, 1997, liess der Künstler eine weitere Ausführung von «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» nach den Massgaben der Bochum-Fassung herrichten. Hernach wurde sie wieder zerstört.³⁰⁴

³⁰⁰ «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» war in folgenden Ausstellungen zu sehen (Auswahl):

1974/75

- Galerie Inge Baecker, Bochum, 1974 (Kat.)

- ADA₂(Aktion der Avantgarde)/Neuer Berliner Kunstverein, Berlin im Saal der Berliner Biennale an der Budapeststrasse, 1974 (Kat. 1975)

- «Jochen Gerz. Les pièces 1968–1975», Musée d'Art Moderne ARC, Paris (Kat.) und Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne, 1975.

- Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1975 (Kat.)

1977 zeigte die Städtische Galerie im Lenbachhaus, München die Installation.

1996/97 war «EXIT» Exponat in der Ausstellung «Face à l'histoire», Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.

1997 «Jochen Gerz. GET OUT OF MY LIES. 18 Installationen der siebziger Jahre», Museum Wiesbaden (Kat.)

1997/98 Exponat in der Ausstellung «Deutschlandbilder» im Martin-Gropius-Bau, Berlin.

2000/1 zur Museumseröffnung Kunstmuseum Lichtenstein, Vaduz, sowie gleichenorts 2002/3 anlässlich der Ausstellung «Jochen Gerz. In Case We Meet. Temps détournés – vidéo et internet dans l'œuvre. 1969–2002». Paris, Centre Pompidou/Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain/Vaduz, Kunstmuseum Lichtenstein. Bouhours, Jean-Michel/Heck, Georges (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. Paris, 2002.

³⁰¹ Rattemeyer, Volker/Petzinger, Renate: *Jochen Gerz. Performances, Installationen und Arbeiten im öffentlichen Raum*. Werkverzeichnis Band 1. 1968–1999. Nürnberg, 1999. Kat. Nr. 38: «Exit – Materialien zum Dachau-Projekt» 1972/74. S. 38f.

Fortan zitiert als «Werkverzeichnis».

Eine ausgezeichnete Beschreibung und kunstwissenschaftliche Bewertung des Werkes findet sich in einem Aufsatz von Monika Steinhäuser: «Erinnerungsarbeit. Zu Jochen Gerz' Mahnmalen», in: *Daidalos. Architektur. Kunst. Kultur*. Heft 49, September 1993. Berlin, 1993. S. 104–113. Explizit zu «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» S. 107–110.

³⁰² Die Masse (h x l x b) der Photo-Kladden sind: 2,5 x 34 x 23 cm, die Masse der hölzernen Tische umfassen je 78 x 105 x 56 cm, jene der Stühle je 86 x 38 x 42/43 cm. Zur Installation gehören im Weiteren 20 an schwarzen Kabeln von der Decke hängende Glühbirnen (25W) sowie, verdeckt, zwei Tonträger, Abspielgeräte, Verstärker. Eine Abbildung hiervon findet sich u. a. in: Bluemler, Detlef: «Jochen Gerz. Weitermachen gegen das Aufhören», in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München, 1989. S. 5.

³⁰³ Anlass für das Reprint waren die Ausstellungen «Face à l'histoire», Centre Georges Pompidou, Paris, 1996/97, «Jochen Gerz. 18 Installationen der siebziger Jahre», Museum Wiesbaden, 1997 und «Deutschlandbilder» im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1997/98.

Schliesslich entstand eine Version mit nur 18 Tischen für das Theater-Projekt «Berliner Ermittlung», das Esther und Jochen Gerz zusammen mit dem Berliner Ensemble, dem Hebbel Theater und der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Anfang 1998 lancierten³⁰⁵ und im Mai 1998 zum Abschluss brachten. Diese Fassung wurde später um die zwei fehlenden Tische ergänzt und zur Eröffnungsausstellung (Ende 2000) im Kunstmuseum Lichtenstein, Vaduz, als Leihgabe vom Künstler zur Verfügung gestellt. Hier zeigte sich die Inszenierung der Tische eindrücklich in einem vier Meter hohen Raum, auf der Fläche von rund 22 x 7 Metern. Seit 2002 ist diese Fassung in Besitz des Museums.³⁰⁶

³⁰⁴ Vorgängig war diese Fassung als Exponat in der Pariser Ausstellung «Face à l'histoire», 1996/97, gezeigt worden. Eine Abbildung hiervon findet sich in: Hoffmann, Detlef: «Von den Bildern auf der Leinwand zu den Bildern im Kopf. Anmerkungen zu Jochen Gerz' Geschichtsbildern», in: Jussen, Bernhard (Hrsg.): *Von der künstlerischen Produktion der Geschichte I. Jochen Gerz*. Göttingen, 1997. S. 81–131. S. 114.

³⁰⁵ Gerz, Jochen und Esther: *Die Berliner Ermittlung nach einem Oratorium von Peter Weiss*. Programmheft zu einer Inszenierung des Berliner Ensembles, des Hebbel-Theaters und der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Berlin, 1998.

Sowie: Werkverzeichnis, Kat. Nr. 128: «Die Berliner Ermittlung, nach einem Oratorium von Peter Weiss (Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz)» 1998. S. 119f.

³⁰⁶ Bestandesaufnahme der Installation im Kunstmuseum Lichtenstein, Vaduz:

Diese erfolgt hier in der vorliegenden Ausführlichkeit, weil das Werk bis dato nirgendwo sonst so detailliert (insbesondere der Inhalt der Kladden) beschrieben und publiziert ist.

- 20 kleine Tische aus roh belassenem Tannenholz, je mit schlichtem ebensolchem Stuhl; verschraubt in 2 langen Reihen arrangiert, Stuhllehnen gegen den Mittelgang ausgerichtet
- über jedem Tisch hängt eine 25W-Luxham-Glühbirne ohne Schirm in der Fassung, an langem schwarzen Kabel (im Volksmund als «russischer Lüster» bekannt)
- Geräuschkulisse: aus 2 Verstärkern unterschiedliche Töne (Endlosschlaufen)
 - rennende, keuchende Person (Gerz), Laufgeräusche, Aussenraumgeräusche
 - Anschlaggeräusche von einer mechanischen Schreibmaschine, in variierendem Tempo, mit gelegentlichen Pausen
- auf jedem Tisch (montiert) liegt ein querformatiges Photoalbum (traditionelles Modell: 53 schwarze Halbkarton-Blätter, mittels zwei Nieten am linken Rand zusammengefasst, Kartondeckel mit grauschwarzem Marmorpapier bezogen; keine Zwischen-Pergamine)
- recto tragen die Blätter aufgeklebte (Papierbild jeweils mittig an dessen Oberkante geleimt) dünne Schwarzweissphotographien; identische Abfolge der verschiedenen Sujets bei allen Kladden der Installation
- Titelseite: «EXIT. Materialien zum Dachau-Projekt | 1972»
- Beschreibung des Projektes in deutscher und französischer Sprache: Photos wurden am 3. September 1972 vom Künstler vor Ort aufgenommen; die Photos zeigen keine Beschriftungen aus der KZ-Zeit, sondern nur solche aus dem Museums-/Gedenkstätten-Zusammenhang
- Photos sind alle gestempelt und fortlaufend als Dokumente nummeriert; Stempel siehe Skizze (In-etwa-Wiedergabe)



- die Photos zeigen nur vereinzelt Gedenkstätten-/Museumsbesucher, meist liegt der Fokus in erster Linie auf den Schriftschildern
- zweimal Aussenansicht mit externer Museumseingangs-Tafel
- Totalansicht der Gedenkstättenordnung in Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch, Russisch
- dreimal andere Details der deutschen Gedächtnisstättenordnung (inhaltlich überlappend)
- Klingelbrett
- Museumsöffnungszeiten
- handschriftliche Aufforderung (Hinweiszettel) an die BesucherInnen zur Gepäckabgabe (mehrsprachig)
- nebeneinanderliegende Türen «Ausgang/Exit» und «Eingang»
- an die Wand montiertes Auflageregal für die Informations-Faltprospekte zu DM 0.30
- Hinweis in mehreren Sprachen auf das Mindestalter (13 Jahre) für den Besuch der Gedenkstätte
- Bitte, nicht zu rauchen
- Bitte, nicht an die [Ausstellungsstell-]Wände zu schreiben
- Bitte, Ausstellungsgegenstände nicht zu beschädigen
- Sopraporta-Schrift: «Fortsetzung der Ausstellung» (mit Pfeil)
- Reihe von Sitzhockern (in der Ausstellung)

In seiner Publikation «EXIT. Das Dachau-Projekt»³⁰⁷ von 1978 äussert sich Jochen Gerz detailliert zur Entstehungsgeschichte der Arbeit und zu den darin aufgeworfenen Fragen:

«Die Aufnahmen zum Dachau-Projekt sind am 3. September 1972 an dem Ort entstanden, der als Konzentrationslager Dachau bekannt geworden ist und der heute die KZ-Gedenkstätte, mit dem Museum darin, beherbergt. Dabei wurde nicht aufgenommen, was der Anlass zum Museum war, sondern die zahlreichen schriftlichen Hinweise und Vorschriften, die das Museum selbst betreffen und sein Funktionieren.

Da es sich in Dachau um ein Museum handelt heute und kein KZ – das Wort Museum wird man schwerlich in grösseren Buchstaben geschrieben finden als in Dachau – könnten die zahlreichen Beschriftungen nicht lakonischer sein. Ihr Vorhandensein ist der Beweis ihrer Unverfänglichkeit. Die im Museum Dachau reproduzierten – hier nicht aufgenommen – Beschriftungen aus dem KZ Dachau zeigen, dass die gleiche Funktion den Schriftzeichen eigen ist, im Museum und im KZ. Sie sind das Medium, das beides möglich macht.

Latent beinhaltet die Beschriftung im KZ Dachau das Museum Dachau und die im Museum das KZ. Sie selbst ist das Dachau-Projekt.»³⁰⁸

Gerz führt einleitend aus, dass ihm daran gelegen ist, in diesem Werk die Sprache der Autoritäten offenkundig werden zu lassen. Ferner will er auf das Kontrollgebaren aufmerksam machen, mit welchem das Gedenken gelenkt wird, und anhand der Verbotsschilder aufzeigen, wie mittels behördlicher Massnahmen, einer verabsolutierenden Ordnung, die persönliche Annäherung an den Ort und seine Geschichte beschnitten wird:

«[...] In bezug auf das alltägliche Verhalten der Insassen eines KZ waren die zahlreichen verbalen Hinweise und Verbote wahrscheinlich verbindlicher als die Mittel, die man allgemein als einschränkend bezeichnet. Ebenso beeinflusst die sprachliche Organisation des Museums Dachau das Verhalten seiner Besucher wahrscheinlich mehr als die minutiöse Reproduktion des Lagers selbst. Der sprachlichen Organisation im KZ Dachau steht die sprachliche Organisation im Museum

-
- angeschlagenes Sichtmäppchen mit einem Telefonverzeichnis
 - eingerahmter Fahrplan für die Tram-Linie [?] 3 und 4
 - Aufforderung, beim Betreten des Klosters zu schweigen
 - «TODES / ANGST / CHRISTI»
 - runder weisser Klingelknopf: «Bitte läuten · Priester»
 - übermalte Schrift auf einer nicht-eruierbaren Aussenmauer
 - Bitte um Spende für die Gedenkstätte, angeschraubte Schrifttafel in Französisch und Russisch
 - «Opferstock» mit «Herzlichen Dank» in 11 Sprachen
 - Tür mit Aufschrift «Verwaltung»
 - Telefon (weiss, zeitgenössisches Modell) mit Wählscheiben-Aufschrift «Feuer · Notruf»
 - angelehntes Schild (90° gedreht) mit dreisprachigem Hinweis auf die «Hinrichtungsstätten», daneben mehrere Besen
 - 2 nicht identifizierbare Nahaufnahmen
 - Schild mit mehrsprachig abgefasstem Hinweis, dass der Erlös aller verkauften Artikel zur Verbesserung und Vervollständigung der Gedenkstätte und des Museums eingesetzt wird
 - Besucherbuch aufgeschlagen
 - Warn-Tafel bezüglich Ionisations-Rauchmeldeanlage
 - Toiletten Piktogramme
 - Toilettentür Schliesser « Fr»
 - Notausgang
 - Feuermelder
 - Ausschnitt Türblatt mit Schild «kein Zutritt»
 - Draht-Papierkorb von oben aufgenommen
 - Formular zur Besucherbefragung
 - Garderoben-Kleiderhaken
 - Ausgang
 - Museumsschild (wie eingangs, jedoch in Grossaufnahme)
 - Pamphlet, im Kies liegend: PAM Patriotische antidiktatorische Front
 - bodennahe Aufnahme des Kiesfeldes der ehemaligen Baracke 15 mit auf kleinem Betonsockel montierter Nummer

³⁰⁷ Gerz, Jochen/Lévy, Francis: *EXIT. Das Dachau-Projekt*. Frankfurt a. M., 1978. Fortan zitiert als «Gerz, Exit».

³⁰⁸ Gerz, Exit, S. 41. Der Text ist signiert mit «Jochen Gerz / 1972».

Dachau nur scheinbar gegenüber; vielmehr ergänzen sich beide, jedes als Projekt des anderen. Die Vergleichbarkeit der sprachlichen Organisation dessen, was gemeinhin als Extremfall von Lebensbeschränkung angesehen wird und dessen, was allgemein als lebensbereichernd gilt (Museum/Kultur) ist in Dachau etwas spürbares.»³⁰⁹

Der jüdisch-deutsche Philosoph Günther Anders hatte einige Jahre zuvor schon in seinen «Philosophischen Stenogrammen» vehement sein Unbehagen gegenüber der allseits als Tugend gepriesenen «Ordnung» dargelegt:

«Wenn ich das Wort «Ordnung» höre, dann sträuben sich mir die Haare, weil ich dann die fahplanmässigen Züge Eichmanns, die mit der Redensart «geht in Ordnung» abgefertigt wurden, nach Auschwitz donnern höre. Es ist das entsetzlichste Wort, das ich kenne. Es ist das Tarnwort des Monströsen. Es kommt direkt aus dem Munde der Maschine selbst. Es ist so tief entehrt, dass es für Jahrhunderte verboten bleiben müsste. Und auch heute zielt es – darin hat sich, abgesehen von dem grösseren Raffinement der heutigen Tarnung, seit den Tagen Eichmanns nichts geändert – ausschliesslich darauf ab, Skrupellosigkeiten zu decken; die Vorstellung dessen, was angeordnet oder geordnet wird, in uns einzuschläfern; unser Interesse an den Effekten dessen, was wir mit-tun, zu lähmen; kurz: uns dazu zu verführen, der glattlaufenden Maschine deshalb zu trauen, weil sie glatt läuft.»³¹⁰

Auch Gilbert Lascault spricht in seiner Rezension von «EXIT» eine Warnung vor der bürokratischen Ordnung aus:

«[...] Jede Bürokratie ist eine Gestapo. / In diesem Moment taucht die politische Problematik wieder auf. Das von Jochen Gerz produzierte Stück wird zu einer Reflexion über den Naziterror, aber nicht als etwas in der Vergangenheit einzig Dastehendes, sondern als etwas Greifbares in der Alltäglichkeit von Verwaltungen, Ministerien und Museen. Laut Gerz «trägt alles, was im Konzentrationslager geschrieben steht, in sich das Museum, wie das im Museum Geschriebene das Lager.» Ist die Schrift immer der Wille zu Macht, Grausamkeit und Mord? Ich glaube nicht. Aber sie wird zu einer todbringenden Macht, sobald die Gesellschaft der Machthaber sie handhabt, sobald sie den anonymen Stil von Hausordnungen und Information annimmt. Im Museum/Lager von Dachau taucht das Wort «frei» nur noch auf dem Riegelverschluss der W.C.'s auf. Das Gesetz erdrückt die Freiheit. Das Gesetz tötet. Im Konzentrationslager selbst, da herrschte Ordnung. Und die Folterer waren Funktionäre, saprsam organisiert. Es gab eine Buchhaltung des Schreckens, eine Abrechnung der erwirtschafteten Zähne und Haare, eine Kalkulation der Morde. Es gab Einbahnstrassen im Lager, Schilder, die auf Eingänge und Ausgänge hinwiesen. Es gab interne Regelungen und Übersichtstafeln. Am Eingang des Konzentrationslagers von Auschwitz versicherte eine Inschrift: *Arbeit macht frei*. Seien Sie also auf der Hut. Wenn die Vorschriften sich häufen, wenn jeder Brief in drei Ausfertigungen geschickt werden muss, wenn irgendeine Verwaltung (ob nun im Museum oder sonst wo) auf Sicherheitsvorschriften beharrt, sobald sie sich bemüht, die Zukunft vor auszuplanen und jede Spontaneität zu lähmen, dann seien Sie auf alles gefasst. Dann richtet sich nämlich eine Gestapo ein, oftmals ganz ohne Gewalt.[...]»³¹¹

Verbriefte Reaktionen auf die Installation «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt»

Im Buch «EXIT. Das Dachau-Projekt» druckte Gerz eine Auswahl kontroverser Kommentare zur Rezeption des Werkes ab. Diese sind entweder der Presse entnommen, oder es handelt sich um zitierte Besuchervoten.³¹²

Es sei hier auf einen publizierten Brief hingewiesen, der aus kenntnisreicher Warte Gerz' Werk kommentiert, denn der Verfasser des Schreibens, Drs. L. J. F. Wijzenbeek, hatte die Verhältnisse in den Konzentrationslagern des nationalsozialistischen Regimes als Häftling am eigenen Leib erfahren.

³⁰⁹ Gerz, Exit, S. 137: «Notizen zum Dachau-Projekt», Jochen Gerz, Berlin, 12. 9. 1974.

Im Katalog «Jochen Gerz: Kulchur Piece #5 come over to the dark side» zu einer Einzelausstellung im Kunstmuseum Luzern 1979 berichtet Gerz ausserdem über seine Motivation zu «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» und beschreibt den Auslöser für die Arbeit. «Jochen Gerz: Kulchur Piece #5 come over to the dark side. Arbeiten aus verwandten Bereichen 1961–79». Kunstmuseum. Gespräch zwischen Martin Kunz (Hrsg.) und Jochen Gerz. Luzern, 1979. o. S.

³¹⁰ Anders, Günther: *Philosophische Stenogramme*. München, 1965/2002³. S. 53f.

³¹¹ Lascault, Gilbert in: *Vingtième Siècle*. No. 45. Paris, 1975. Zitiert nach Gerz, Exit, S. 147f.

³¹² Gerz, Exit, S. 141–190.

«[...] Daneben gibt es dann diejenigen Künstler (Goya, Daumier, Käthe Kollwitz, Heinrich Zille und noch so viele andere)[,] die die Untaten der Menschen anprangern. Zu denen gehört auch Gerz mit seinem Dachaprojekt. Als ehemaliger KZler darf ich mir anmassen festzustellen, wie sehr er die hoffnungslose Atmosphäre eines KZ erfasst hat. Verschwunden sind Stank und Schmutz. Die kann man nicht mehr zurückbringen. Aber die graue Beleuchtung der Häftlingsbaracken – ohne Ausblick ins Freie[,], und wenn es einen Solchen gab, nur auf Mauern und Stacheldraht, wird alle[,], die es miterlebt haben, erneut in die damalige hoffnungslose Stimmung zurückbringen.

Dazu noch die Alben mit Fotos des heutigen museumsartigen Putzes. Mir und den meinigen gehen diese Versuche[,], nur aus einem KZ eine ›Sehenswürdigkeit‹ zu gestalten, völlig gegen den Strich, wir weigern uns, für die lieben Leutchen ausgestellt zu werden wie in Greuelbuden auf dem Jahrmarkt. Wir wollen nur schweigend und allein unserer Kameraden, die nicht durchkamen, gedenken. Das missliche Spiel mit den Leiden anderer hat Gerz zurecht abgeurteilt. Seine Arbeit ist, so wie sich das beim wahrhaften Kunstwerk gehört, eine Mahnung.

Ich bin ihm – der so jung ist, dass er diese Greuel nicht hat miterleben müssen[,], – dankbar für seine Einfühlungskraft und seine Mahnung in der besten Tradition Goya's.

Und Ihnen, Herr Kollege, dass Sie den Mut aufbrachten[,], Gerzens einmaliges Werkstück zu zeigen. Es soll erhalten bleiben, damit die blöde Grand Guignol in den ehemaligen KZ ein würdiges Gegenstück haben wird.

Ihr Wijsenbeek»³¹³

Zum Verständnis der im Brief monierten «blöden Grand Guignol» und der begrüßten Radikalität von Gerz' Installation ist es unerlässlich, die wechselvolle Entstehungsgeschichte der Gedenkstätte in Dachau zu kennen sowie die ursprüngliche Nutzung der Anlage detailliert in Erinnerung zu rufen.

Ausgewählte Fakten zum Konzentrationslager Dachau

Die historische Bedeutung des Konzentrationslager Dachau liegt nicht zuletzt im Tatbestand, dass es sich um das erste seiner Art handelte und dass die Nationalsozialisten es als Prototyp lancierten, das heisst zum Modell vieler weiterer nahmen.³¹⁴ Bereits im März 1933, nur wenige Woche nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler, war auf dem Gelände einer Munitionsfabrik dieses erste Lager in Deutschland eingerichtet worden. Es diente vorrangig zur Inhaftierung politischer Gegner. So waren die ersten Juden, die ins Lager Dachau kamen, auf Grund ihrer politischen Gegnerschaft zum Nationalsozialismus verhaftet worden; ihre Zahl wurde erst später mit der Systematisierung der Judenverfolgung grösser.³¹⁵ Während des Krieges schliesslich waren in Dachau Menschen aus 27 Ländern gefangen gesetzt, insgesamt sind mehr als 200'000 Häftlinge namentlich erfasst. Es waren dies Widerstandskämpfer, Juden, Geistliche oder einfach Patrioten, die sich weigerten, mit den Besatzern zu kollaborieren. Dokumentiert sind 31'951 Sterbefälle.

Nicht ermittelt werden kann die Zahl der Nichtregistrierten, die seit 1944 im Zuge der Verschiebungen aus andern Konzentrations- und Vernichtungslagern in Dachau zusammengepfert wurden,³¹⁶

³¹³ Gerz, Exit, S. 189f.: Brief von Drs. L. J. F. Wijsenbeek, Kleinholzhausen, an «verehrter Herr Kollege», wohl an Armin Zweite, den Direktor und Verantwortlichen der Gerz-Ausstellung im Lenbachhaus, München; 3. Januar 1978.

³¹⁴ Zur Geschichte des Konzentrationslagers Dachau siehe:

- Distel, Barbara: *Konzentrationslager Dachau. Das erste KZ in Deutschland · Das Leben im Konzentrationslager · Medizinische Versuche · Transporte · Exekutionen · Befreiung der Häftlinge*. Comité International de Dachau (Hrsg.). Dachau, 1972.

- Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Bd. 1: *Die Organisation des Terrors*. Bd. 2: *Frühe Lager. Dachau. Emslandlager*. Verschiedene AutorInnen. München, 2005.

- Feig, Konnilyn G.: *Hitler's Death Camps. The Sanity of Madness*. New York, 1979. S. 43–64.

- Hilberg, Raul: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. 3 Bände. Frankfurt a. M., 1990. Amerikanische Originalausgabe: 1961; deutsche Erstausgabe: Berlin, 1982. Bd. 2: IX. Die Vernichtungszentren. S. 927–1057. S. 928f.: Konzentrationslager Dachau – Entstehung, Zweckbestimmung.

- Neurath, Paul Martin: *Die Gesellschaft des Terrors. Innenansichten der Konzentrationslager Dachau und Buchenwald*. Frankfurt a. M. 2004.

³¹⁵ Über 10'000 Juden aus ganz Bayern wurden nach der Kristallnacht im November 1938 in Dachau eingeliefert, viele von ihnen wurden später wieder entlassen, und wer von diesen die Möglichkeit hatte, verliess Deutschland.

³¹⁶ Zum Zeitpunkt der Befreiung des Lagers Dachau bildeten die deutschen Gefangenen nur noch eine kleine Minderheit; dazumal befanden sich dort Häftlinge aus über 30 Nationen. Zur Überfüllung der Lager als Folge der Evakuierungsmärsche siehe auch weiter oben die Ausführungen zu Jürgen Brodwolfs «Lieberose».

wie auch die tatsächliche Gesamtzahl der Toten des Lagers Dachau, da die Opfer der Massenerschießungen³¹⁷ oder die Todesfälle der Evakuierungsmärsche, nicht beurkundet sind.

Seit Juni 1933 war Theodor Eicke Kommandant des Lagers Dachau. Er entwickelte jenes zweigeteilte Organisationsschema, das beispielhaft für alle späteren Anlagen³¹⁸ werden sollte: einerseits ein Häftlingslager, das von einem Hochspannungszaun und Wachtürmen umgeben war, andererseits ein Kommandanturbereich mit Verwaltungsgebäuden und Kasernen. Neben zahlreichen kleineren hatte Dachau 36 grosse Aussenlager, in denen etwa 37'000 Häftlinge nahezu ausschliesslich für die Rüstung arbeiteten.

Arbeitsunfähige Häftlinge wurden in Invalidenblocks untergebracht und erhielten nur die Hälfte der allgemeinen Essensration, was wie die Tatsache, dass sich die «Invaliden» untertags selbst bei eisigem Winterwetter nicht in den Baracken aufhalten durften, einem Todesurteil gleichkam.

Das so beförderte Häftlingssterben dauerte unvermindert bis Kriegsende, die letzten Monate von Dachau waren zudem überschattet von einer Fleckfieberepidemie, die fast 20'000 Häftlingen das Leben kostete und bei weiteren 10'000 unheilbare Schäden hinterliess.³¹⁹ Bei der Befreiung Ende April 1945 fanden die Amerikanischen Truppen auf dem Gelände 30'000 Inhaftierte, viele halbtot, sowie 8'000 Leichen.³²⁰

Die KZ-Gedenkstätte Dachau³²¹

Nach der Befreiung durch die alliierten Truppen am 29. April 1945 wurde das Lager Dachau während mehr als einem Jahrzehnt von den Amerikanern als Internierungslager für Angehörige der SS und Funktionäre der NSDAP sowie als Flüchtlingslager genutzt. Gleichzeitig setzte ab Januar 1947 die schrittweise Übergabe des Lagers an deutsche Stellen (d. h. an die bayerischen Behörden) ein, und seit Herbst 1948 vollzog sich der Umbau des Konzentrationslagers zu einer Flüchtlingsohnsiedlung. Die Vergangenheitsbewältigung war vorerst aufgeschoben, weshalb 1953 die Ende 1945 eingerichtete Ausstellung zur nationalsozialistischen Vergangenheit des Ortes aus dem einstigen Krematorium des Konzentrationslagers entfernt wurde. Hätten nicht ehemalige französische Dachau-Häftlinge³²² zu-

Bei Wolfgang Sofsky findet sich eine Tabelle mit Zahlen der Neuzugänge und Todesfälle in einigen Stammlagern 1937–1945 (Buchenwald, Sachsenhausen, Mauthausen, Dachau). Sofsky, Wolfgang: *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. Frankfurt a. M., 1993². S. 49.

³¹⁷ Wenngleich auch im Konzentrationslager Dachau 1942 eine Gaskammer zur Tötung von Menschen errichtet worden war, wurde diese jedoch aus ungeklärten Gründen nicht in Betrieb genommen. Sie befand sich innerhalb des neuen grösseren Krematoriums, dessen Bau mit vier Verbrennungsöfen notwendig geworden war, nachdem der erste Bau mit nur einem Ofen für die Vielzahl von Tötungen und Sterbefällen nicht mehr ausreichte.

³¹⁸ Im Mai 1934 wurde Eicke von Himmler beauftragt, die Konzentrationslager in den Verwaltungsbereich der SS zu übernehmen und eine Reorganisation der gesamten KZ vorzunehmen.

³¹⁹ Klee, Ernst: *Auschwitz, die NS-Medizin und ihre Opfer*. Frankfurt a. M., 1997. S. 46. Die ersten Fleckfieberfälle tauchen im Oktober 1944 auf.

³²⁰ Feig, Konnilyn G.: *Hitler's Death Camps. The Sanity of Madness*. New York, 1979. S. 47. Konnilyn schätzt, dass – entgegen der offiziell registrierten 31'951 Lagertoten – 50'000 Menschen in Dachau starben. Dokumente beziffern für den Zeitraum von 1933 bis 1945 225'000 Häftlinge in Dachau. In den 34 Baracken war Platz für je 180 Insassen gerechnet, das Lager war für 5'000 Menschen angelegt, doch fiel die Zahl der Gefangenen nach 1942 nie mehr unter 12'000. 1945 lebten sogar über 30'000 im Hauptlager. In einer Baracke des Invalidenblocks mit ursprünglich 200 Liegestellen drängten sich nachts bis zu 1600 Menschen. Konnilyn, S. 49 mit Anm. 6.

Zur Rezeption der grauenvollen Zustände in Dachau durch die Zeitgenossen siehe weiter unten die Ausführungen zu George Segals «Holocaust».

³²¹ Ausführlich ist die Genese der Gedenkstätte behandelt von Marcuse, Harold: «Das ehemalige Konzentrationslager Dachau. Der mühevollen Weg zur Gedenkstätte 1945–68», in: *Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Heft 6: «Erinnern oder Verweigern – Das schwierige Thema Nationalsozialismus». Dachau, 1990. S. 182–205.

Siehe ausserdem:

- Hoffmann, Detlef: «Dachau», in: Ders. (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995*. Verschiedene AutorInnen. In der wissenschaftlichen Reihe des Fritz-Bauer-Instituts, Bd. 4. Frankfurt a. M./New York, 1998. S. 36–91.

- Mayo, James M.: «Dachau Concentration Camp Memorial», in: Ders.: *War Memorials as Political Landscape. The American experience and beyond*. New York, 1988. S. 224–231.

- Reichel, Peter: *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*. München/Wien, 1995. S. 149–154.

- Young, James Edward: *The Texture of Memory*. New Haven/London, 1993. S. 60–72.

³²² Diese hatten schon seit 1945 alljährlich Gedenkveranstaltungen auf dem Gelände des ehemaligen Konzentrationslagers durchgeführt.

sammen mit dem französischen Aussenminister interveniert, wäre es 1955 auf Antrag des Dachauer Landrates wohl sogar zum Abriss des Krematoriums gekommen. Verschiedene in- und ausländische Häftlingsorganisationen, voran das Comité International de Dachau, übten politischen Druck aus, so dass nach langem Ringen und dem teilweisen Wiederaufbau des Lagers – namentlich des Stacheldrahtverhaus, der Wachtürme und der Gräben – und der Errichtung verschiedener (christlicher) Sakralbauten auf dem Gelände die Gedenkstätte am 9. Mai 1965 schliesslich eröffnet werden konnte.³²³ Dachau gehört mit jährlich 600'000 bis 800'000 Besuchern zu den grössten dieser Memorialstätten.³²⁴

Das Gelände des vormaligen Konzentrationslagers präsentiert sich seit seiner Umwandlung zum Gedenkort stark modifiziert: aufgeräumt, die alten Gebäude ausgebessert und frisch gestrichen, die Atmosphäre fast freundlich und mitten drin als Hauptattraktion ein Museum³²⁵. Hierfür waren zwei Baracken vollständig nachgebaut worden.³²⁶ Nicht rekonstruiert, sondern nachgezeichnet hatte man dahingegen die Grundrisse von dreissig früheren Häftlingsbaracken,³²⁷ die nach der Umsiedlung der letzten Bewohner der Flüchtlingswohnsiedlung abgerissen worden waren.

Zum Verhältnis von Architekturelikten und Gedächtnis-«Industrie»

Die Holocaust-Historikerin und versierte Kennerin der Konzentrations- und Vernichtungslager Konnilyn G. Feig beschreibt ihre in Dachau gewonnen Eindrücke in pointierter Weise und unterstreicht die sterile Wirkung der Gedenkstätte, wie sie sich ihr in den 1970er Jahren präsentierte:

«The Dachau of today would be unrecognizable to a survivor. In fact, he might well find himself scratching his head, wondering if the ugly place in which he suffered was only a fantasy. And one suspects that that is as it is meant to be, that the garish surrealism of today's Dachau is no accident.

Dachau is white, *hygienically* [sic!] white. And black. Sterile, clean, perfect – an outdoor Camp Smithsonian. One large administration building housing a stark museum and small archive – white, sterile. Two prisoner barracks, rebuilt and covered with wood – white, sterile. the entire area, covered with gravel – white. The watchtowers, rebuilt – white. Concrete slabs where the barracks used to stand – white. The camp road lined with trees is gone, replaced by small stones – white. And the contrast: the long black roof of the wire, the black roofs of the watchtowers. White, black, sterile, antiseptically clean, not a stone out of place. Even the monuments, one for each faith, blend into the new environment.»³²⁸

Die beschriebene Nüchternheit und Sterilität des Ortes strahlen auch die Photographien von Jochen Gerz aus. Er entlarvt die institutionalisierte Erinnerung im Museum als verfehlt distanziert und müssig. Eine glaubwürdigere Vergegenwärtigung der Geschichte mit den Architekturelikten eines Konzentrationslagers findet sich im Dokumentarfilm «Nuit et Brouillard» des französischen Regisseurs Alain Resnais von 1955.³²⁹ Der Film folgt in Auschwitz, sowohl an der Stätte der Vernichtung als

³²³ Das früher erwähnte Denkmal von Nandor Glid (siehe Vorwort zum Katalog unter: «Massenopfer und Denkmal – anonyme Totendarstellung») wurde erst drei Jahre später, am 8. September 1968, eingeweiht.

³²⁴ Angabe von Reichel, Peter: *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*. München/Wien, 1995. S. 149–154. S. 154.

³²⁵ Eine Besonderheit des Lagers in Dachau war die Existenz eines «Museums». Darin wurden Gipsabgüsse von Häftlingen ausgestellt, die eine körperliche Behinderung oder sonstige «sonderbare» Merkmale aufwiesen. Feig, Konnilyn G.: *Hitler's Death Camps. The Sanity of Madness*. New York, 1979. S. 49.

³²⁶ Die Baracken, die vormalig an der Stelle des heutigen Museumsgebäudes standen, waren ursprünglich als Häftlingsbad und -küche eingerichtet. Nach der Befreiung dienten sie verschiedenen Gerichtshöfen als Prozessort und wurden später als Lederfabrik und Färberei genutzt. Marcuse, S. 182–183.

³²⁷ Diese 1965–66 gegossenen Schein-Fundamente machen den problematischen Umgang mit der geschichtsträchtigen Anlage deutlich: Sie simulieren eine solide Bauweise der ursprünglichen Häftlingsbaracken, namentlich Boden-Isolation, deren Annehmlichkeiten den Inhaftierten tatsächlich nie gewährt worden war.

³²⁸ Feig, Konnilyn G.: *Hitler's Death Camps. The Sanity of Madness*. New York, 1979. Zu Dachau, S. 43–64. Zitierte Beschreibung S. 44.

³²⁹ So wie der Erhalt des Konzentrationslagers Dachau massgeblich von französischer Seite erwirkt wurde, finden sich in Frankreich auch im Dokumentarbereich schon früh aussergewöhnliche Auseinandersetzungen mit den Zeugen der Geschichte: Das Comité d'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale war Alain Resnais um einen Dokumentarfilm über die Shoah gegangen. Der Film konnte indes erst ein Jahr nach Fertigstellung gezeigt werden, denn die Regierung der BRD hatte die Uraufführung bei den Festspielen in Cannes verhindert.

auch in der idyllischen Umgebung, den Spuren des Holocaust.³³⁰ Kamerafahrten über Wiesen – «Gras ist darüber gewachsen» – wechseln mit Fokussierungen von verfallenen Baracken, Ruinen, von Trümmern einer Gaskammer, und sobald Spuren des Geschehenen sichtbar werden, kippt das Farbbild abrupt ins schwarzweisse Bildmaterial. Resnais sagt im Interview: «In der Erinnerung denkt man ein wenig in Grau oder jedenfalls in einer weniger klaren Farbe.» Dieses gestalterische Mittel dient der Vergegenwärtigung der Geschichte und schafft eine ungeheure Spannung zwischen dem Nachkriegs-Heute und dem Vernichtungslager-Damals. Wohl ist das Grauen vorbei, doch liegt es gespeichert in den spärlichen baulichen Relikten und im kulturellen Gedächtnis der Nachgeborenen. Es drängt sich ein Vergleich mit Jochen Gerz' «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt»-Kladden auf, zumal auch dort das Schwarzweissbild zeichenhaft an der Erinnerung rührt und über die Wahl der Bildmotive das damalige Geschehen in die Gegenwart zwingt. Resnais und Gerz wirken mit ihren künstlerischen Arbeiten einer Gefahr entgegen, die James E. Young in seinem Buch «The Texture of Memory» beschreibt. Young stellt fest, dass Dachau ein Beispiel dafür sei, wie Denkmäler die Ereignisse, die sie erinnern, ersetzen. Da so wenig aus der Vergangenheit sichtbar sei, bestünde die Gefahr, dass das Denkmal in seiner Zeitlosigkeit seine eigene Geschichte verlöre.³³¹ Nach dem Verschwinden einer Grosszahl baulicher Zeugen des ehemaligen Konzentrationslagers wurden die leergeräumten Flächen von allerlei Denkmälern, Sakralbauten und von Museumseinrichtungen besetzt, die durch ihre Präsenz dem nicht mehr Sichtbaren neu Bedeutung und Sinn verleihen.

Dass sich an einem solchermassen transformierten Ort eine Banalisierung der Geschichte vollziehen und ein Erlebnis-Tourismus Einzug halten kann, beobachtete Susan Sontag bei ihrem Besuch in der Gedenkstätte Auschwitz. In ihrem Artikel «At Auschwitz. A Discordant Atmosphere of Tourism», der im November 1974 in der *New York Times* erschien, beschreibt sie den schleichenden Verlust von Authentizität, die Verschiebung von sprachloser Betroffenheit zu Schaulust:

«Oswięcim, Polen – Knapp drei Jahrzehnte nach der Schliessung des Konzentrationslagers Auschwitz scheint das Entsetzen, das diesem Ort anhaftet, durch Souvenirkioske, Pepsi-Cola-Reklame und Touristenrummel abgeschwächt. Trotz des frostigen Herbstregens kommen täglich Tausende von Polen und eine kleine Anzahl Ausländer nach Auschwitz. Die meisten sind modisch gekleidet und offensichtlich zu jung, um sich an den Zweiten Weltkrieg erinnern zu können. Sie ziehen in Scharen durch die einstigen Gefangenenbaracken, Gaskammern und Krematorien, betrachten interessiert solch entsetzliche Ausstellungsstücke wie die in einem riesigen Schaukasten aufbewahrten Reste von Menschenhaar, das die SS zur Herstellung von Stoffen verwandte... An den Souvenirkiosken können die Besucher Anstecknadeln mit polnischer und deutscher Aufschrift kaufen, Ansichtskarten von den Gaskammern und Krematorien und sogar Auschwitz-Kugelschreiber, die, wenn man sie gegen das Licht hält, ähnliche Bilder zeigen.»³³²

Jochen Gerz wendet sich mit seiner Installation «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» kritisch gegen das pseudo-rituell organisierte Gedenken und stellt den Museums-Tourismus zur Stätte der Menschenverachtung und Vernichtung in Frage. Anhand der photographierten musealen Beschriftungen, scheinbar harmloser Worte³³³ und Zeichen, macht er deutlich, dass sich die «Verwaltung der

³³⁰ Das Drehbuch stammt vom Schriftsteller Jean Cayrol, selbst Überlebender des KZ Mauthausen. «Nuit et Brouillard» dauert nur 32 Minuten und umreist die Spanne von 1933–45. Die Zeitstruktur der Darstellung ist ahistorisch, das Filmdokument funktioniert im Unterschied zu anderen Dokumentationen der Zeit ohne festen historischen Rahmen. Durch die nicht chronologische Montage erscheint das Grauen als synchron und kontinuierlich präsent, selbst heute, Jahrzehnte später.

Jochimsen, Jess: ««Nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss.» Die Schoah im Dokumentarfilm», in: Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. Verschiedene AutorInnen. München, 1996. S. 215–231. S. 224.

³³¹ Young, James Edward: *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*. Wien, 1997. S. 99. Amerikanische Originalausgabe: *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven/London, 1993. S. 60: «As the first concentration camp in Germany, and one of the country's later memorials, Dachau exemplifies how memorials can supplant the events they commemorate, even as they embody the gulf of time between past and present. Both, Dachau's history and its reception in the public mind have come to characterize the promise and essential paradox of German memory of the camps on its soil. With so little visible evidence of its past, the memorial threatens to float atemporally above its own history. For in fact, in its twenty-year evolution from camp to memorial, Dachau accumulated other kinds of memory as well.»

³³² Sontag, Susan: «At Auschwitz. A Discordant Atmosphere of Tourism», in: *The New York Times*, 3. November 1974. Zitiert aus: Sontag, Susan: *Über Fotografie*. München, 1978. Amerikanische Originalausgabe: *On Photography*. New York, 1977. S. 181.

³³³ Hinsichtlich des Sprachgebrauchs der Nationalsozialisten sei beispielsweise an die Verwendung des Präfixes «sonder» erinnert: In Auschwitz etwa waren die Baracken, in denen die persönlichen Habseligkeiten vergaster Juden ausgewertet und aufbewahrt wurden, als «Effektenbaracke für Sonderbehandlung» bezeichnet. «Sonderkeller» hiessen die unterirdische Gaskammern und zu ebener Erde liegende Gaskammern wurden als

Realität» – wie dies bei jeder Musealisierung zwangsläufig geschieht – an einem solchen Ort auf die «Realität der Verwalteten» beziehen lässt. Gerz gibt mit seinen ausgewählten Bildern zu erkennen, dass den Schriftzeichen im Museum Dachau die gleiche Funktion eigen ist wie vormals im KZ Dachau, und hält in einem seiner Texte fest:

«Dieser <Kommunikations>-Vorgang weckt vielleicht deshalb wenig Verdacht, weil er von einer Bild- und Zeichensprache getragen ist, die man sich nicht banaler vorstellen könnte. Diese Sprache stellt sich selbst für den Einzelnen so dar, als würde sie nicht nur für alle gelten, sondern als käme sie von allen. Sie scheint vom Einzelnen nicht mehr zu fordern als von allen und fesselt das Verhalten derer, für die sie gilt, an das für das sie steht. Ihre Funktion ist es, die Verschiedenheit, die zwischen der Verwaltung der Realität und der Realität der Verwalteten entstehen könnte, zu verneinen und zugleich auch die Verwaltung selbst zu immunisieren.»³³⁴

Monika Steinhauser benennt den Impetus von Gerz' Installation treffend, indem sie meint, dass die Präsentation des Werkes im Museum einer auf Verunsicherung zielenden Strategie folgt, denn «die Lösung vom Ort des Geschehens schärft das Bewusstsein nicht nur für den exterritorialen Status der Gedenkstätte, sondern auch der Kunst».³³⁵ Weiter sinniert sie:

«Der povere Gestus [der Installation] kommt einer Mimikry gleich, die sich ihrem Gegenstand angleicht, ihn aber in gezielter Untertreibung zugleich überhöht: Dabei signalisiert die Bildsprache des Inventars [der Museumsbeschriftungen] Widerstand.»³³⁶

Hans Ulrich Reck beschreibt in seinem Aufsatz «Inszenierung der Todesparadoxie zwischen Magie und Historie. Zur Sprache der Denkmäler im 20. Jahrhundert» unter anderem die Andersartigkeit von Gerz' Mahnmalauffassung und zeigt die Unerbittlichkeit seines künstlerischen Standpunkts im Umgang mit dem faschistischen Genozid.

«Die Durcharbeitung, nicht die Wiederholung des Erinnerungsinhalts ist ihr Anliegen. Das Denkmal arbeitet auf seine Unsichtbarkeit, sein Aus-der-Geschichte-Verschwinden hin. Damit ist eine reflexive Stufe erreicht: Nicht allein die Geschichte erscheint als Problem der lastenden Ungelöstheit, sondern auch ihre Symbolisierung. Nur konkrete und einzelne Partizipationen an einem Konzept internalisieren einen Erinnerungsinhalt [...].»³³⁷

In seinem Werk opponiert Jochen Gerz dagegen, dass die in der Gedenkstätte ausgebreiteten historischen Tatsachen, wie etwa der leidvolle Tod von 30'000 Häftlingen durch Erschöpfung, Epidemien, Krankheiten und medizinische Versuche, abstrakte Information bleiben. Er führt vor, dass die Dokumentation nur papierener Nachhall aus einer anderen Wirklichkeit ist, einer Wirklichkeit, die auch durch die Ausstellung im KZ-Museum nicht fassbarer wird.

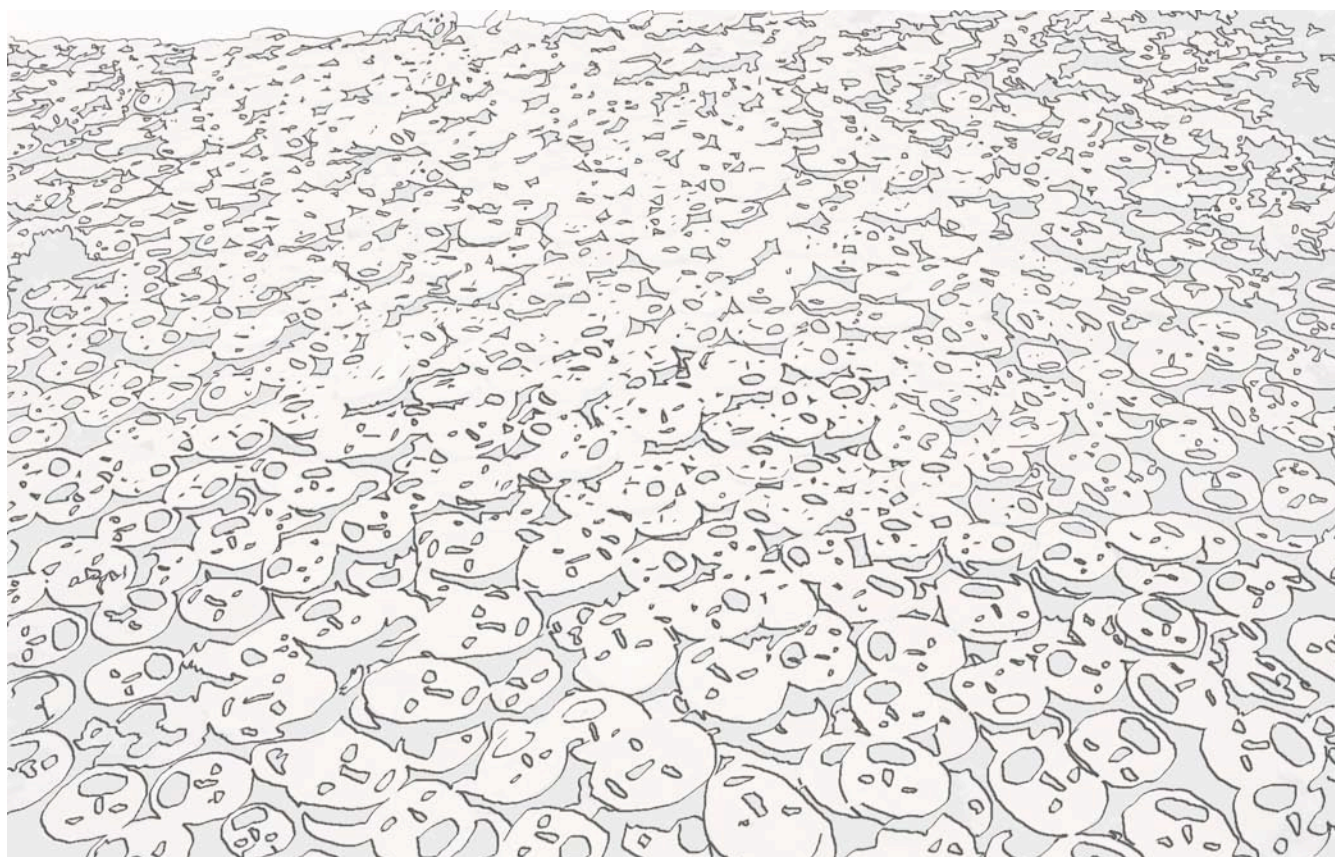
«Badeanstalten für Sonderaktionen» titulierte. Überdies war die am häufigsten gebrauchte Bezeichnung für den Vernichtungsvorgang selbst «Sonderbehandlung».

³³⁴ Gerz, Jochen: *Texte. Ein Künstlerbuch herausgegeben von Erich Franz*. Bielefeld, 1985. S. 30.

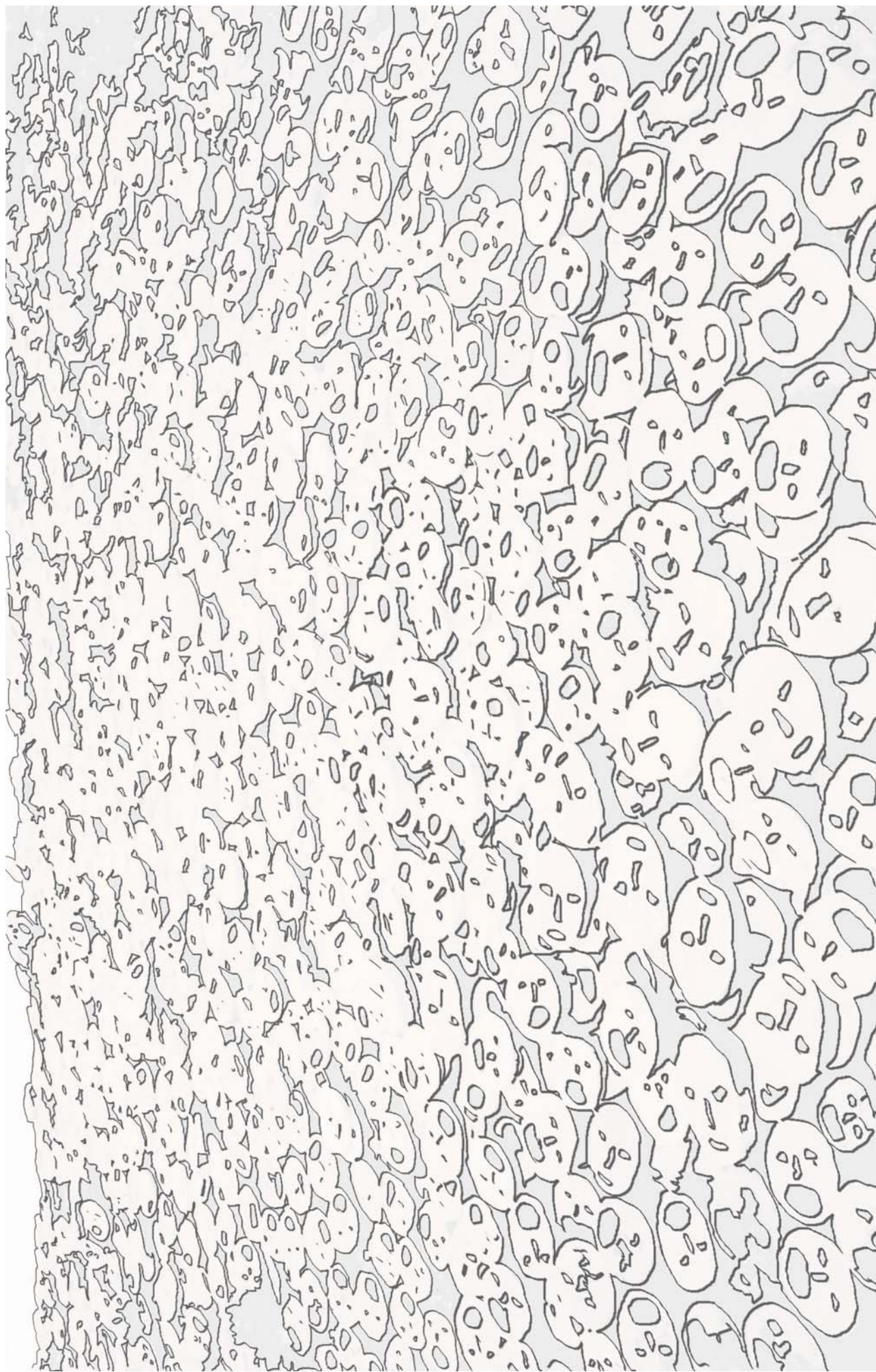
³³⁵ Steinhauser, Monika: «Erinnerungsarbeit. Zu Jochen Gerz' Mahnmalen», in: *Daidalos. Architektur. Kunst. Kultur*. Heft 49, September 1993. Berlin, 1993. S. 104–113. S. 110.

³³⁶ Steinhauser, S. 108.

³³⁷ Reck, Hans Ulrich: «Inszenierung der Todesparadoxie zwischen Magie und Historie. Zur Sprache der Denkmäler im 20. Jahrhundert», in: *Kunstforum International*. Bd. 127. Ruppichterth, 1994. S. 184–215. S. 192–194. Die zitierten Beobachtungen Hans Ulrich Recks beziehen sich auf das «Harburger Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt» in Hamburg-Harburg, ein Gemeinschaftswerk von Esther und Jochen Gerz-Shalev, ausgeführt 1986–93. Sie lassen sich indes ohne Weiteres auf «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» übertragen.



-
Menashe Kadishman
Shalechet (Gefallenes Laub)
1997–1999



Menashe Kadishman
Shalechet (Gefallenes Laub)
1997–1999

«Shalechet, Gefallenes Laub»

Menashe Kadishman (*1932 Tel Aviv)

1997–1999

Installation bestehend aus ca. 10'000 Einzelteilen; diese zeigen Gesichter mit zum Schrei geöffneten Mündern

Stahlblech, Stärke des Bleches 1,5 bis 8 cm, geschnitten mit Gas-Sauerstoffgemisch; in kleinen Eisenwerken nach grosszügiger Vorgabe von Hand geschnitten; H 8 cm, B 7 cm bis H 17 cm, B 16 cm in Besitz von Dieter und Si Rosenkranz, seit 2001 Leihgabe im Jüdischen Museum, Berlin

Nach anfänglichen Versuchen, die Vielzahl der Scheiben (die Arbeit wurde im Lauf der dreijährigen Entstehungszeit immer umfangreicher und kam mehrmals zur Ausstellung) in Ausstellungsräumen zu legen, ging der Künstler schliesslich dazu über, die Installation zu werfen, so dass sich die Tonnen Stahl, den physikalischen Kräften und dem Zufall gehorchend, über die Ausstellungsfläche ausbreiten.³³⁸

Der Philosoph Günther Anders dachte verschiedentlich über die Schwierigkeit nach, sich eine Vielzahl anonymer Opfer vorzustellen und für diese Empathie zu empfinden – trotz oder gerade wegen der Flut von Bildern, die selbige wiederholt vor Augen führen:

«[...] weil die Bilder zu viele Leichen zeigten und das Grauen vor dem Tode, auch vor dem Morde, mit der zunehmenden Zahl der abgebildeten Leichname abnimmt; [...] weil man auf den Bildern immer nur die Ergebnisse der Verbrechen, also die Leichenberge, gezeigt hatte (und nichts anderes hatte zeigen können), aber nicht die Verbrechen in actu, und nicht die Opfer in actu, richtiger: in *«passione»*, ihres *«Behandeltwerdens»*; und immer nur anonyme Tote, nicht Tote, die man als Lebende gekannt oder denen man gar nahegestanden hatte. –

Dazu kam, dass dort, wo es sich nicht um Bilder, sondern um Texte handelte, immer nur die blossе blasse Ziffer *«Sechsmillionen»* zu hören oder zu lesen war, aber nicht sechsmillionen Male [...] das Stöhnen der Gefolterten und das Lachen der Folterer. Man erhielt und nahm die Ziffer als eine dem *«megacorpse»* analoge Entität, man multiplizierte nicht sechs Millionen mit Eins. Da die Botschaft auf die enorme Ziffer reduziert worden war, hat sie die Ohren und die Augen und die Seelen in den 33 Jahren nicht erreicht. Diese Beschränkung auf die Resultate und diese *«Reduktion auf das Enorme»* musste, wenn das Faktum *«angekommen»* sollte, rückgängig gemacht werden. [...]»³³⁹

Dem Werk von Menashe Kadishman «Shalechet, Gefallenes Laub» scheinen ähnliche Erwägungen zu Grunde zu liegen. Die schiere Menge gemordeter Individuen wird vom Künstler gefasst in einer Installation, die den Betrachterinnen und Betrachtern nebst einer gleichsam numerischen Kenntnissnahme des historischen Faktums eine subjektive körperliche Erfahrung anbietet. Die weitläufig ausgelegten perforierten Metallscheiben lassen unzweifelhaft Gesichter schreiender, weinender wie verstummter Menschen erkennen. Zu Tausenden gedrängt neben- und übereinanderliegend, blicken diese den Hinzutretenden entgegen, Heerscharen Namenloser, unterscheidbar nur in ihrer Grösse und ihrer wenig variierten Mimik. Doch trotz ihrer piktogrammartigen Simplizität und ihrer unelaborierten Gestaltung scheinen die Zusammengetriebenen verletzlich und ausgeliefert. Die aus den aufgerissenen Mündern ausgestossenen stummen Schreie gemahnen an existentielle Not. Das beim Schneideprozess an den Rändern ausgeschmolzene Metall ist an den Umrissen der Scheiben und an den Binnenstrukturen Mund, Nase, Augen erstarrt, mutet an wie Blutgerinsel, Verkrustungen und Narben, Relikte einer Misshandlung. Die rostigen Oberflächen variieren und verändern unablässig den Ausdruck der Gesichter entsprechend den Lichtverhältnissen und dem Blickwinkel.

³³⁸ Schneider, Ulrich: «Shalechet (Gefallenes Laub) 1997–1999», in: Ausstellungskatalog «Menashe Kadishman. Shalechet. Häupter und Opfer». Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen. Verschiedene AutorInnen. Aachen/Mailand, 1999. S. 34.

³³⁹ Anders, Günther: «Nach *«Holocaust»* 1979», in: Ders.: *Besuch im Hades*. München, 1979. 1985². S. 179–216. S. 187. Kursivsetzung vom Autor. Die zitierten Gedanken finden sich in den persönlichen Aufzeichnungen Anders', die er nach dem Schauen von Gerald Greens Fernsehfilm «Holocaust» (1979) niederschrieb.

Balanceakt und akustische Erfahrung – Erkunden eines Gefildes der Irritation

Diese Bodenarbeit soll begangen, soll mit sachtem Schritt erwandert werden. Doch Manchen mag die Vorstellung, auf vermeintlich menschliche Gesichter zu treten, unüberwindliches Hindernis sein. Allein der Gedanke, solches zu tun, scheint in Anbetracht der historischen Konnotation pietätlos und verwerflich. Tiefe Betroffenheit lässt Betrachter am Rand der Installation verweilen. Dem Künstler indes ist es ein Anliegen, die Betrachtung durch physisches Erleben zu intensivieren, weshalb es gilt, moralische Skrupel kurzzeitig hintanzustellen und sich auf das Arrangement einzulassen.

Die verkeilten Antlitze bilden eine unebene Topographie, erfordern Konzentration bei jedem Aufsetzen des Fusses, lassen den Schreitenden immer wieder wanken. Ein zügiges Einhergehen ist kaum zu bewerkstelligen. Das beklemmende Gefühl von Instabilität, die fortwährende Gefahr des Misstritts und die damit verbundene Beeinträchtigung des körperlichen Selbstverständnisses wecken Unbehagen beim zaghaften Überqueren des Kunstwerkes.

Das Betreten des Eisenfeldes bringt überdies die akustische Komponente der Anlage zur Entfaltung: Die losen Scheiben geraten unter dem Gewicht der sich fortbewegenden Betrachter in Bewegung, so dass sie gegeneinanderstossen oder aneinander reiben. Beides hat Geräusche zur Folge. Während beim Aneinanderschlagen von Metallkanten oder -flächen verschiedene Glockenklänge ertönen, bringt das Scheuern ein äusserst unangenehmes Kreischen mit sich, als stiessen die Gesichtsscheiben diskante Jammerlaute aus. Dies führt nicht selten zu einer unmittelbaren körperlichen Reaktion, etwa Gänsehaut oder Sträuben der Nackenhaare.

Das Meer von Scheibengesichtern mag literarische Assoziationen wecken, lässt insbesondere an den mythologischen Topos toter Seelen im Tartaros denken, wie er bei Homer³⁴⁰ und bei Dante³⁴¹ ausgeführt ist.

Es sei hier auch darauf hingewiesen, dass Menashe Kadishman «Gefallenes Laub» nicht ausschliesslich als ein Holocaust-Memorial sieht, sondern mit dem Werk die Erinnerung an alle Opfer wachrufen will.³⁴² In der Vermittlung von Hoffnung, liege der Sinn der Installation. Nach dem Fall der Blätter im Herbst und der Starre im Winter erfolge im Frühling ein neues Grün, Ausdruck neuer Vitalität.³⁴³ Dan Miron charakterisiert «Shalechet» als beghebares Totenfeld, indes nicht als ein konkretes, vielmehr ein vages, abstrahiertes, polyvalentes:

«Was Kadishman hier darstellt, ist weder eine historische Illustration noch ein Symbol, sondern die Vorstellung vom Tod in seiner quantitativen, anonymen Verkörperung. Tod als Ort, auf den der Fuss treten kann, als felsige Ruhestätte, als schreiender Staub.»³⁴⁴

³⁴⁰ Im XI. Gesang (Zeile 35ff.) der Odyssee beschreibt Homer ein Opferritual seines Helden, mittels welchem dieser den Seher Teiresias aus der Unterwelt in die irdische Sphäre lockt, um von ihm zu erfahren, wie er nach Hause gelangen könne.

«Griff ich die Schafe und schlachtete beide über der Grube; / Schwarz entströmte das Blut, und aus dem Erebos kamen / Viele Seelen herauf der abgeschiedenen Toten. / Bräute und Jünglinge kamen, und kummerbeladene Greise, / Und noch kindliche Mädchen, in früher Trauer die Herzen. / Viele kamen auch, von ehernen Lanzen verwundet, / Kriegerschlagene Männer, mit blutbesudelter Rüstung. / Dicht umdrängten sie alle von allen Seiten die Grube / Mit grauenvollem Geschrei; und es fasste mich bleiches Entsetzen.»

³⁴¹ Der Verweis auf Dante Alighieris «Divina Comedia» (entstanden 1303–1321) findet sich im Beitrag «Herbstblätter» von Dan Miron, Professor für hebräische Literatur und Komparatistik an der Hebrew University, Jerusalem, im Ausstellungskatalog «Menashe Kadishman. Shalechet. Häupter und Opfer». Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen. Verschiedene AutorInnen. Aachen/Mailand, 1999. S. 36–37.

In Dantes Epos findet sich eine Vielzahl von Stellen, die Kadishmans schreiende Gesichter begleiten könnten. So beispielsweise Auszüge aus dem V. Gesang:

«So ging's hinunter von den ersten Kammern / Zum zweiten Kreis, der weniger Raum umzingelt, / Doch grössere Qual, die sie spornt an, zu jammern. // [...] Jetzt war es, wo der Wehelaute Grollen / Vernehmbar wird; wo ich mich jetzt befinde, / Trifft vieler Jammer mich der Schmerzensvollen. // Ich kam sodann in lichtverstumpte Gründe, / Wo's aufbrüllt, wie im Sturm die Meeresflut, / Wenn diese aufgepeitscht vom Streit der Winde.»

Im VI. Gesang wird gar das Treten auf die Toten beschrieben:

«Wir traten auf die Schatten, denen feind / Der schwere Regen; unsere Sohlen schritten / Auf ihre Nichtigkeit, die lebhaft scheint. // Sie blieben liegen unter unseren Tritten; / [...]»

³⁴² Ulrich Schneider benennt die Opferthematik in Kadishmans Œuvre wie folgt: «Die Thematik des Opfers, der Opfer, überlagert das gesamte Schaffen Kadishmans: Das biblische Opfer, das immer gegenwärtige Opfer aller Gewalt und Kriege.» Schneider, Ulrich im Vorwort des Ausstellungskatalogs «Menashe Kadishman. Shalechet. Häupter und Opfer». Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen. Verschiedene AutorInnen. Aachen/Mailand, 1999. S. 9.

³⁴³ Schneider, S. 34.

³⁴⁴ Miron, Dan: «Herbstblätter», in: Ausstellungskatalog «Menashe Kadishman. Shalechet. Häupter und Opfer». Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen. Verschiedene AutorInnen. Aachen/Mailand, 1999. S. 37.

Das massenhafte Neben- und Übereinanderliegender Gesichter kann an die Anhäufungen lebloser Körper in Massengräbern, etwa auf dem Areal des Vernichtungslagers Treblinka denken lassen.

10'000 Gesichtsscheiben in Erinnerung an Millionen Opfer einer Ideologie

Mögen einen die 10'000 Metallgesichter als unübersehbare Menge erscheinen, relativiert sich deren Zahl angesichts der Tötungsproduktivität in den nationalsozialistischen Vernichtungsstätten. Wolfgang Sofsky kommt in seiner Untersuchung zur «Ordnung des Terrors» zum Schluss, dass sich das Konzentrationslager in zwölf Jahren «von einem Ort des Schreckens in ein Universum des Grauens»³⁴⁵ verwandelte. Folgende Fakten belegen diese Einschätzung, obschon das Geschilderte die Vorstellungskraft übersteigt. Der ausführenden SS war, so lassen die Fakten vermuten, das industrialisierte Töten von politischen Gegnern, von Behinderten und insbesondere von Jüdinnen und Juden die «selbstproduktive Logik eines ungeheuren perpetuum mobile[s]»³⁴⁶. SS-Unterscharführer Franz Suchomel formulierte die Technologie des Mordens in den dafür entwickelten Lagern im Jargon des mitleidlosen Technokraten: «Belzec war das Studio. Treblinka war ein zwar primitives, aber gut funktionierendes Fließband des Todes. Auschwitz war eine Fabrik»³⁴⁷. In Treblinka fanden in nur 13 Monaten über 800'000 Deportierte den Tod (es ist manchenorts sogar von 900'000 Opfern die Rede), was einer täglichen Vernichtungsrate von mehreren Tausend Menschen entsprach.³⁴⁸ Die enorme Menge von anfallenden Leichen wurden hier anfänglich nicht eingeschert, sondern auf dem Gelände des Lagers in riesige Gruben geworfen.

Mit dem Einsatz von Zyklon B und dem Betrieb effizienter Kremationsöfen beziehungsweise Massenverbrennungen in Gruben erreichte Auschwitz,³⁴⁹ das Anfang 1943 erst vergleichsweise spät in die «Endlösung» involviert wurde, schliesslich das Maximum an ‚Vernichtungstüchtigkeit‘: Mehr als 20'000 Juden konnten innerhalb von 24 Stunden getötet werden.

Die Effizienz des Vernichtungsprozesses zeigte sich auch darin, dass vom Augenblick des Eintreffens eines Deportationszuges und Öffnens der Güterwaggons deren Insassen bis auf einige Ausnahmen nur noch etwa zwei Stunden zu leben hatten.³⁵⁰ Die ‚Duschenanlagen‘ in Auschwitz-Birkenau, sprich Gaskammern, boten je Durchgang Platz für 2'000 Menschen.³⁵¹ Die Technik hätte geholfen, so die Aussage eines KZ-Arzt, eine abgeschlossene Welt zu schaffen, in der die Ethik «keine Rolle spielte – das Wort existierte gar nicht».³⁵²

³⁴⁵ Sofsky, Wolfgang: *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. Frankfurt a. M., 1993². S. 14.

³⁴⁶ Vetlesen, Arne Johan: «Die Rolle der Empathie für die moralische Wahrnehmung. Moralphilosophische Überlegungen am Beispiel der Massenvernichtung», in: *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart*. Nr. 12. Frankfurt a. M., 1993. S. 113–131. S. 115.

³⁴⁷ Zitiert nach Vetlesen, S. 115 mit Anm. 4.

Mit den Lagern der sogenannten «Aktion Reinhardt» zur Vollstreckung der Endlösung wurden 1942 die ersten regelrechten «Todesfabriken» errichtet. Seit November 1941 sukzessive aufgebaut, um die Juden im Generalgouvernement zu ermorden, waren die Anlagen in Belzec, Sobibor, Treblinka seit Frühling 1942 Deportations Transporte bis zum Heranrücken der Sowjetarmee Herbst 1943 in Betrieb. In den Gaskammern nach Belzec wurden bis Mai 1942 etwa 90'000 Menschen durch Abgase eines grossen Motors getötet. In nur 10 Wochen, von Ende Juli bis Mitte September 1942, wurden annähernd eine Million Männer, Frauen und Kinder in den Lagern Belzec und Treblinka ermordet (nach Sobibor war die Bahnstrecke defekt).

Pohl, Dieter: *Holocaust. Die Ursachen, das Geschehen, die Folgen*. Freiburg i. Br., 2000. S. 153f.

Siehe ausserdem die Opferzahlen in: Kotek, Joël/Rigoulot, Pierre: *Das Jahrhundert der Lager. Gefangenschaft, Zwangsarbeit, Vernichtung*. München, 2001. Französische Originalausgabe: *Le siècle des camps*. Paris, 2000. S. 425.

³⁴⁸ Zum Vernichtungslager Treblinka siehe u. a.:

- Feig, Konnilyn G.: *Hitler's Death Camps. The Sanity of Madness*. New York, 1979. S. 293–312.

- Hilberg, Raul: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. 3 Bände. Frankfurt a. M., 1990. Amerikanische Originalausgabe: 1961; deutsche Erstausgabe: Berlin, 1982. Bd. 2: IX. Die Vernichtungszentren. S. 927–1057. S. 1047. Fortan zitiert als Hilberg, «Vernichtungszentren».

Sowie weiter oben die Ausführungen zu Jürgen Brodwolfs «Lieberose» und zu Jochen Gerz' «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt».

³⁴⁹ Pohl, S. 156–157.

Zur Verwendung des Schädlingsbekämpfungsmittel Zyklon B (Zyanid, Blausäureverbindung) siehe weiter oben die Ausführungen zu Jürgen Brodwolfs «Synagoge Erfurt».

³⁵⁰ Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 1035.

³⁵¹ Pohl, S. 158.

³⁵² Vetlesen, S. 115 mit Anm. 6.

Die Opfer indes hätten fast immer gewusst, dass sie in den Tod gingen. In Treblinka konnten die Deportierten bei ihrer Ankunft manchmal Berge teilweise verwester Leichen sehen. So hätten manche einen Nervenzusammenbruch erlitten und abwechselnd gelacht und geweint.³⁵³

Angesichts dieser Fakten und Geschehnisse mutet es geradezu zynisch an, dass es SS-Angehörigen offiziell untersagt war, Häftlinge zu misshandeln. In der Personalakte eines jeden in Auschwitz eingesetzten SS-Mannes lag eine bei Dienst Eintritt unterzeichnete ehrenwörtliche Verpflichtung, die verlautbarte: «Über Leben und Tod eines Staatsfeindes entscheidet der Führer. Kein Nationalsozialist ist daher berechtigt, Hand an einen Staatsfeind zu legen. Bestraft wird jeder Häftling nur durch den Kommandanten.»³⁵⁴

Arne Johan Vetlesen fasste in seinem Aufsatz «Die Rolle der Empathie für die moralische Wahrnehmung. Moralphilosophische Überlegungen am Beispiel der Massenvernichtung» den Anonymisierungs- und Technisierungsprozess in den Vernichtungslagern wie folgt zusammen:

«Das systematische Ziel war der Rückzug des Menschen aus dem Vernichtungsprozess überhaupt, das Ziel war zu töten, ohne Tötende, ohne ein Eingreifen des Menschen. Auschwitz der industrialisierte und bürokratisierte Massenmord, war und ist das Werk von Menschen, einer grossen Zahl einzelner Männer – aber in der technisch grössten möglichen Distanz.»³⁵⁵

Die Verschiebung der Tötung in die Gaskammern gab dem Morden den Anschein eines technischen und anonymen Verfahrens, das sich von aussen bewerkstelligen liess. Exekutionen, bei denen Vollstrecker und Opfer einander gegenüberstanden, wurden abgelöst von der fabrikmässigen Auslöschung, das martialische Maschinengewehr wich dem lautlosen Gas, der Tod fand hinter verschlossenen Türen statt, ohne Beisein des ‚Henkers‘.³⁵⁶

Das vollständige Eliminieren von Individuen ohne identifizierbares Relikt – die Aschen wurden in Gruben gestreut – ist für Davongekommene fortwährendes Leid, wie dies etwa in den Aufzeichnungen von Günther Anders zum Ausdruck kommt:

«Auf halbem Wege nach Kattowitz Kirche an Wegbiegung. [...] Blicken durch Eisengitter in den Friedhof. Fassungslos darüber, dass es *das* gibt. Diesen Luxus. Dass Tote Einbettzimmer bewohnen dürfen bis zum jüngsten Tage, mit eigenem Namen und mit ihnen geschenkten Blumen auf dem Grabstein. Im Vergleich mit den Toten hinter uns in Auschwitz, denen ja noch nicht einmal Massengräber vergönnt waren, [...].»³⁵⁷

Das ‚Totenfeld‘ Menashe Kadishmans erinnert nicht zuletzt an diese fehlenden Gräber der ermordeten Menschen in den Vernichtungslagern.

³⁵³ Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 1038f. mit Anm. 436–438.

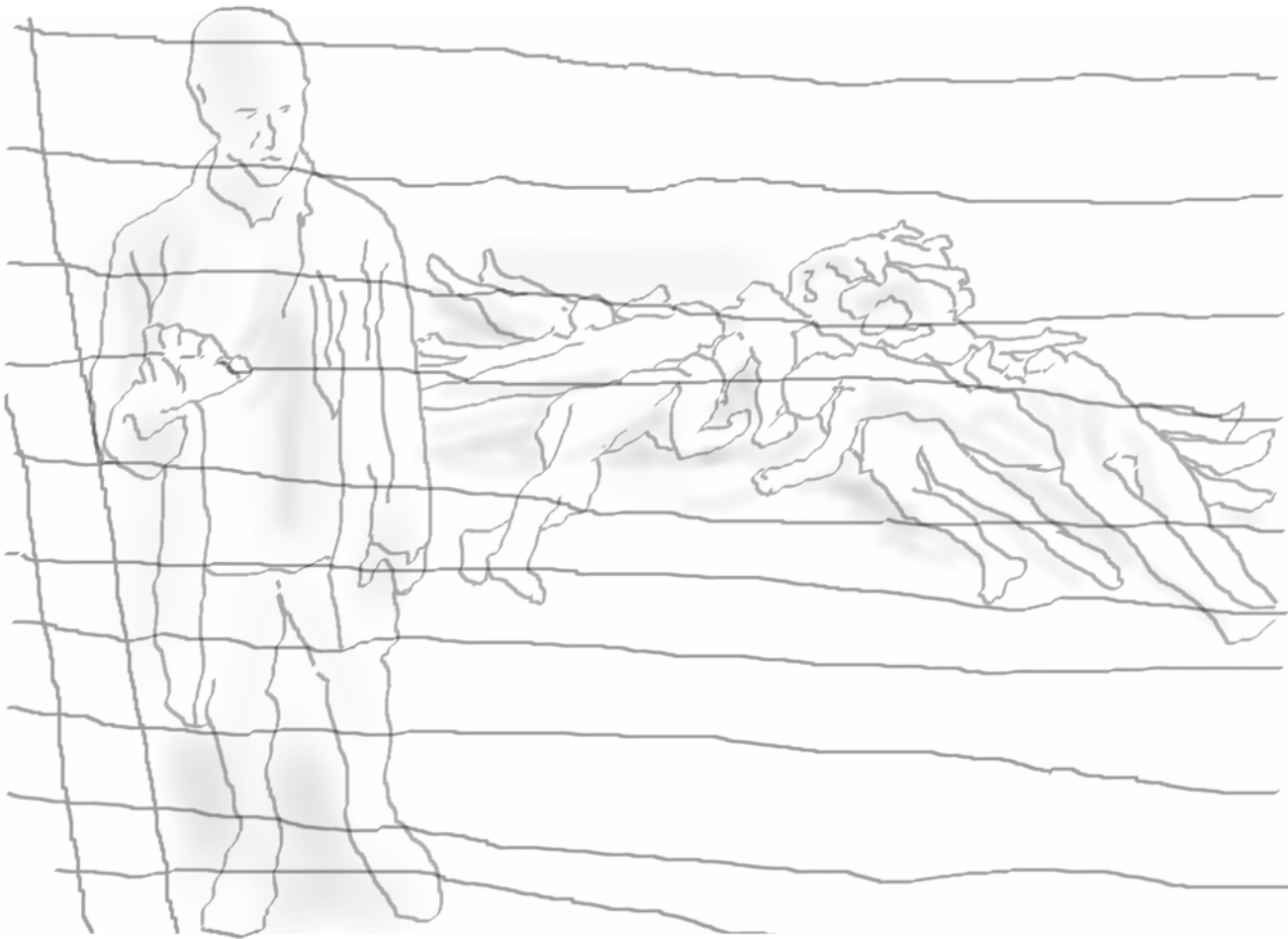
³⁵⁴ Zitiert nach Klee, Ernst: *Auschwitz, die NS-Medizin und ihre Opfer*. Frankfurt a. M., 1997. S. 19 mit Anm. 11.

³⁵⁵ Vetlesen, Arne Johan: «Die Rolle der Empathie für die moralische Wahrnehmung. Moralphilosophische Überlegungen am Beispiel der Massenvernichtung», in: *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart*. Nr. 12, S. 113–131. Frankfurt a. M., 1993. S. 126.

Vetlesen fährt fort: «Das eigentliche Töten selbst nahm eine sonderbare Abstraktheit an. [...] *Das emotionale Band, das mit der face-to-face Interaktion gekoppelt ist, musste zerschnitten werden.* Das Töten musste abstrakt und dementsprechend leicht *gemacht werden*. Solange wie der Tötende seine Opfer berühren, sehen und hören konnte, bleib er von dem Band affiziert, berührt von den Opfern als *Personen* und als *seinen* Opfern, er würde daher zögern zu töten.»

³⁵⁶ Nachdem das System entwickelt und in Funktion gesetzt war, traten Täter und Opfer kaum mehr in direkten Kontakt, denn die «Drecksarbeit» wie Leichname aus den Gaskammern ziehen, Zahngold herausbrechen, Leichen entsorgen u.s.w. wurde stets von von Häftlings-Sonderkommandos erledigt

³⁵⁷ Anders, Günther: *Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966*. München, 1985². S. 8.



-
George Segal
Holocaust
1982/84



George Segal
Holocaust
1982/84

«Holocaust»

George Segal (26. November 1924, New York – 9. Juni 2000, Trenton/New Jersey)

1982, anlässlich des Wettbewerbes für ein Mahnmal im Lincoln Parc, San Francisco, zum Gedenken an die sechs Millionen Opfer des Holocaust³⁵⁸ entstanden; Initiative und Finanzierung: Mayor Dianne Feinstein Committee

Gips, Holz, Stacheldraht, rund 3 x 6 x 6 m
New York, Jüdisches Museum

Holocaust-Denkmal im Lincoln Park, San Francisco, gegenüber California Palace of the Legion of Honor, 1984 (Enthüllung am 8. November 1984)

Bronze, geweiht; Figuren ausgelegt auf Beton-Geviert³⁵⁹

Gips-Ausführung erstmals ausgestellt im April 1983 im Jewish Museum in New York, seit 1986 in dessen Besitz und daselbst in der Dauerausstellung «Culture and Continuity: The Jewish Journey» integriert.

Zur Entstehungsgeschichte des Mahnmal-Entwurfs

Als George Segal Anfang der 1980er Jahre vom Mayor Dianne Feinstein Committee gebeten wurde,³⁶⁰ ein Projekt für das geplante Holocaust-Mahnmal im Lincoln Park von San Francisco einzureichen, zögerte er, wiewohl er selbst jüdisch war und obgleich alle in Europa gebliebenen Angehörigen seiner Eltern nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr lebten:

«Zuerst wollte ich diesen Auftrag nicht annehmen. Man hatte mich schon Monate vorher gefragt, und ein halbes Jahr lang lehnte ich ab. Ich lehnte die Vorstellung ab, mich mit soviel Tod aufzuhalten. Schliesslich lag alles vierzig Jahre zurück. [...] Ich stellte fest, dass mir der Gedanke, mich mit dem Tod abzugeben, widerstrebte, dachte ich doch, ich hätte das längst hinter mir gelassen.»³⁶¹

Erst eine kritische Fernseh-Berichterstattung über die Invasion Israels im Libanon änderte seine Haltung, da er sich mit antisemitischen Äusserungen konfrontiert sah:³⁶²

«In diesem Augenblick beschloss ich, das Holocaust-Denkmal zu machen. Die Entscheidung war mehrfach motiviert. Es schien mir genau der falsche Zeitpunkt, von meiner Unterstützung für den Staat Israel und für meine jüdischen Glaubensgenossen abzurücken, ungeachtet meiner Einwände gegen Begin oder Sharon. Mir gefiel weder der Chauvinismus noch der Militarismus. Dennoch: ich

³⁵⁸ Das Wort «Holocaust» wird heute allgemein zur Benennung des Völkermordes an den europäischen Juden durch das nationalsozialistische Regime gebraucht. Ursprünglich bedeutete es soviel wie «vollkommenes Brandopfer» und bezeichnete das rituelle Martyrium, das Juden auf sich nahmen, wenn sie sich weigerten, ihrem Glauben abzuschwören.

Wolfgang Sofsky betont, dass die Bedeutungsverschiebung des Begriffs «Holocaust» eine ganz und gar unzulässige Verbindung herstelle zwischen dem Völkermord und dem Schicksal jüdischer Märtyrer, zumal die Juden von den Nazis nicht deswegen umgebracht wurden, weil sie sich weigerten, einer Überzeugung zu entsagen, sondern einzig weil sie Juden waren. Sofsky gibt zu bedenken, dass die Abweichung vom ursprünglichen Wortsinn der Eindruck wecken könnte, der Massenmord habe eine tiefere religiöse Bedeutung, als hätten sich die Opfer gewissermassen selbst geopfert. Sofsky, Wolfgang: *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. Frankfurt a. M., 1993². S. 15.

Da der Terminus «Holocaust» allgemein in der Literatur als Bezeichnung für das massenhafte Auslöschen der jüdischen Bevölkerung Europas verwendet wird und selbst ein jüdischer Künstler wie Segal ihn in diesem Sinne verwendet, scheint es dennoch legitim, ihn weiterhin in der übertragenen Bedeutung zu gebrauchen.

³⁵⁹ Aufschlussreiche Abbildungen zum Monument, zu dessen Aufstellungsort im Lincoln Park sowie seiner Figurenanordnung finden sich bei Baigell, Matthew: «Das Holocaust-Denkmal von George Segal. Ein Interview mit dem Künstler», in: *Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*. München, 1993. S. 56–61.

Fortan zitiert als: Baigell, 1993.

Das Interview fand im März 1983 statt und erschien erstmals in: *Art in America*. Heft 6, Sommer 1983. New York, 1983. S. 134–136.

³⁶⁰ Zur Genese des Werkes siehe Young, James Edward: *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven/London. 1993. S. 309–319.

³⁶¹ Baigell, 1993, S. 57.

«I didn't want to do it because I knew I would be steeped in death for months on end.» Segal in einem Vortrag am Israel Museum, Jerusalem, vom 23. Juni 1983, zitiert nach Amishai-Maisels, Ziva: *Depiction & Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*. Oxford/New York/Seoul/Tokyo, 1993. S. 89 mit Anm. 322.

³⁶² «When we arrived in San Francisco, the first thing we did was to turn on the television to find out what had happened. For the first time, I heard anti-Semitic words coming out of American mouths. In that instant, I decided to do the piece.» Segal in einem Vortrag am Israel Museum, Jerusalem, vom 23. Juni 1983, zitiert nach Amishai-Maisels, S. 89 mit Anm. 322.

war dort gewesen und kannte den unversöhnlichen Hass und die Ressentiments der Araber gegenüber den Israelis genau. In mir war ein überwältigendes Gefühl der Wut ob dieser immer auswegloser erscheinenden Situation.»³⁶³

Während der Konzeptphase für sein Werk, die sich über mehr als ein halbes Jahr erstreckte, nahm er ausführlich Einsicht³⁶⁴ in die Archivbestände der Zionist Library in Manhattan und setzte sich mit Photographien³⁶⁵ auseinander, welche die Photographen der Alliierten Truppen 1945 von befreiten Konzentrations- und Vernichtungslagern angefertigt hatten:

«Ich fand eine verborgene Sammlung von Photos und habe Tausende davon studiert. Immer wieder sprang mir eine grauenhafte Tatsache ins Auge: Die deutsche Entscheidung zur Ermordung der Juden wurde von einem modernen, hochentwickelten Industriestaat gefasst, der über alle nur denkbaren verfeinerten bürokratischen Strukturen und über den Machtapparat verfügte, um eine solche Entscheidung umzusetzen.»³⁶⁶

In einem Interview mit Michael Benson von der New York Times äusserte sich Segal hinsichtlich seiner Reaktion auf diese Zeugnisse unbeschreiblichen Grauens:

«... I was struck by the obscenity of the disorder, the heaping of the bodies The indignity of the heaping, the total disregard for death, spoke of the insanity That disorder was in such sharp contrast to everything that I had been brought up to respect in European art and culture and human values It made a mocking irony of Beethoven and Mozart and Bach

If I were to recreate the chaos I'd have to use the Nazi brutality and contempt to arrive at a solution. I don't think it is the function of artist to repeat that kind of bankrupt frame of mind. It is much more important to make room for the private tendrils of response everywhere ... It meant walking a desperate tightrope The awfulness can't disintegrate into prettiness.»³⁶⁷

Hier mag von Interesse sein, dass Susan Sontag für diese schockierenden Photographien aus den befreiten Konzentrationslagern den Begriff der «negativen Epiphanie» definierte:

«Die erste Begegnung mit der fotografischen Bestandsaufnahme unvorstellbaren Schreckens ist eine Art Offenbarung, wie sie für unsere Zeit prototypisch ist: eine negative Epiphanie. Für mich waren dies die Aufnahmen aus Bergen-Belsen und Dachau, die ich im Juli 1945 zufällig in einer Buchhandlung in Santa Monica entdeckte. Nichts, was ich jemals gesehen habe – ob auf Fotos oder in der Realität –, hat mich so jäh, so tief und unmittelbar getroffen. Und seither erschien es mir ganz selbstverständlich, mein Leben in zwei Abschnitte einzuteilen: in die Zeit, bevor ich diese Fotos sah (ich war damals zwölf Jahre alt) und die Zeit danach – obwohl noch mehrere Jahre verstreichen mussten, bis ich voll und ganz begriff, was diese Bilder darstellten. Was konnte es nützen, sie zu betrachten? Es waren lediglich Fotos – von Ereignissen, über die ich noch kaum etwas erfahren und auf die ich nicht den geringsten Einfluss hatte, von Leiden, die ich mir kaum

³⁶³ Baigell, 1993, S. 58.

³⁶⁴ Zu Segals Recherchen für «Holocaust» sowie zur Genese des Werkes siehe: Baigell, 1993, S. 59f.

³⁶⁵ Die ersten Darlegungen von Kriegsberichterstatlern zur Sachlage im befreiten Konzentrationslager Dachau gelangten am 1. Mai 1945 in zahlreiche namhafte Zeitungen. Armeephographen und Filmteams dokumentierten in den ersten Tage die grauenvollen Zustände, und eine Delegation von US-Kongressabgeordneten liess sich am 2. Mai durch das Lager von Dachau führen. Am 3. Mai war die Presse mit einer Delegation von 18 US-amerikanischen Chefredakteuren und Verlegern, die eigens vom Oberkommandierenden Eisenhower nach Europa eingeladen worden waren, vor Ort, um der Öffentlichkeit in den USA das Ausmass der Greuel authentisch schildern zu können.

Als die US-Armee am 29. April 1945 das Konzentrationslager Dachau befreite, fand sie unbeschreibliche Zustände vor: Der Lagerkomplex war übersät von Leichen, die schon Tage herumgelegen hatten und ins Verwesungsstadium traten, denn seit Monaten hatten im Lager Typhus- und Fleckfieber epidemien gewütet und Tote sonder Zahl gefordert. Noch nach der Befreiung starben täglich rund 150 Menschen an den Seuchen. 2–3'000 türmten sich allein im Krematoriumsbereich zur ‚Entsorgung‘, die wegen Kohlemangels ausgesetzt worden war. In einem verschlossenen und auf dem Abstellgleis vergessenen Güterzug fanden die Alliierten weitere 2'300 Leichen von elendiglich Verendeten.

Marcuse, Harold: «Das ehemalige Konzentrationslager Dachau. Der mühevollen Weg zur Gedenkstätte 1945–68», in: Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Heft 6: «Erinnern oder Verweigern – Das schwierige Thema Nationalsozialismus». Dachau, 1990. S. 182–205. S. 184.

³⁶⁶ Baigell, 1993. S. 60

³⁶⁷ Benson, Michael: «Why Segal Is Doing Holocaust Memorial», in: New York Times, 8. April 1983. S. C16. Zitiert nach: Amishai-Maisels, S. 89.

vorstellen und zu deren Linderung ich nichts beitragen konnte. Als ich diese Fotos betrachtete, zerbrach etwas in mir.»³⁶⁸

Die Scham- und Masslosigkeit der massenhaften Vernichtung schien Segal künstlerisch nur unter Vorbehalt fassbar, weshalb er nach einer adäquaten Bild-Metapher suchte.

«Der einzige bildliche Anknüpfungspunkt, den ich fand, war die überhebliche Verachtung, die sich in der planlosen Anhäufung der Leichen durch die Deutschen äusserte. In jeder Kultur gibt es, wenn ein Mensch stirbt, ein sorgfältig ausgearbeitetes, geordnetes Ritual im Zusammenhang mit der Bestattung. [...] Es handelt sich um eine vorgeschriebene Ordnung, und wenn ein moderner Staat diese Ordnung auf den Kopf stellt und ein solches Chaos einführt, so ist das eine unvorstellbare Obszönität. Ich beschloss einen Leichenhaufen zu machen, in dem diese Überheblichkeit und die Unordnung zum Ausdruck kommen würden.»³⁶⁹

Segal beschloss, mit seinem Werk ein Zeichen zu setzen, das dank seiner visuellen Kraft jedes Visavis in Bann zu ziehen vermöchte. Bestärkt wurde er darin durch die Äusserung eines Kommissions-Mitglieds. Dieses war selbst ein Überlebender und meinte: «Vergiss all deine intellektuellen Überlegungen, George. Ein Mahnmal wie dieses sollte einen zum Weinen bringen.»³⁷⁰

Stilisierung – von der künstlerischen Verabsolutierung der anonymen Opfer

Der Künstler verwarf es, das Geschehen in formaler Anlehnung an die Photographien zu thematisieren, und wählte stattdessen eine übergeordnete Verkörperung der historischen Faktizität, die er unter Mitwirkung von Modellen realisierte.

«Ich entschied, dass ich ganz auf meine Weise etwas zustandebringen musste, das einem die Kehle zusammenschnüren würde. Dies war die Quintessenz des Werkes. Es bedeutete, dass ich zwei Möglichkeiten hatte. Ich konnte mit Skeletten arbeiten, oder ich konnte Freunde bitten, mir Modell zu sitzen, was wiederum – bei der heutigen amerikanischen Ernährungsweise – bedeutete, dass ich nicht jene völlig ausgemergelten Überlebenden oder Nichtüberlebenden vor mir hätte, wie sie auf den Photos zu sehen sind. Bei der neuerlichen Lektüre der einschlägigen Literatur stellte ich fest, dass die Züge Juden in grossen Massen in die Todeslager transportiert hatten, die angeblich zur Desinfektion gleich bei der Ankunft in die Duschräume gelockt und dann vergast wurden. Folglich, so überlegte ich mir, gab es neben den ganz ausgemergelten Leichen auch solche mit normalem Körpergewicht. Das machte die Sache leichter: Ich würde nicht in New Yorker Krankenhäuser gehen müssen, um Abgüsse von Leichen von Verbrechensopfern aus der Bowery zu machen. Ich konnte einfach Freunde bitten, mir als Modell zu dienen, und ihnen sagen, wofür es bestimmt war. Das war schlimm genug, aber nicht so schlimm wie Abgüsse von Leichen zu machen. Jeder, der mir Modell sass, liess über längere Zeit hinweg seinen Gedanken und Assoziationen über den Tod freien Lauf. Elf verschiedenen Leuten habe ich auf diese Weise zugehört. Und ich habe wohl auch meine eigenen Gedanken mit eingebracht.»³⁷¹

In einer dreimonatigen intensiven Schaffenszeit brachte Segal den Mord an der jüdischen Bevölkerung Europas künstlerisch zur Anschauung, im Bestreben, das Unfassbare nie vergessen zu lassen.

Der von ihm gestaltete Haufen lebensgrosser menschlicher Körper und die Beifügung eines am Stacheldrahtzaun stehenden Überlebenden basiert auf Topoi und einem sorgfältigen choreographischen Konzept. Jedes seiner Modelle folgte seinen szenischen Anweisungen und diente der Verkörperung der intendierten literarischen und allgemein historischen Bezüge:

«I asked them to fall down, to collapse and imagine they were dead. ... Just about where they fell is where I said ‚OK – stop‘. ... I just kept adding in all directions. ... [It is] a summation of gestures

³⁶⁸ Sontag, Susan: *Über Fotografie*. München/Wien, 1978. Amerikanisches Original: New York, 1977. S. 24f.

³⁶⁹ Baigell, 1993, S. 60f.

Die Gestaltungsidee eines Leichenhaufens hatte Segal schon früher verfolgt, als er an seinem Konzept für das Franklin D. Roosevelt Memorial arbeitete. Dieses Projekt, mit welchem Segal sich seit den späten 1970er Jahren befasste, ist nie zur Ausführung gekommen. Hierzu: Carter, Malcolm N.: «The F.D.R. Memorial. A Monument to Politics, Bureaucracy and the Art of Accommodation», in: *Art news*. Vol. 77, Nr. 8, Oktober 1978. New York, 1978. S. 50–57. S. 56.

³⁷⁰ Von George Segal erinnerte Äusserung, zitiert nach Baigell, 1993, S. 61.

³⁷¹ George Segal in Baigell, 1993, S. 61

and movements, of piling and heaving. It becomes a collection of each individual's ideas about death. ... It's a collection of a series of movements that are all ruminations on death.»³⁷²

Die im Werk immanenten Referenzen sind zum einen angedeutete Bildzitate, wie etwa die Verwandtschaft des am Zaun Stehenden mit einer eindrücklichen und berühmten Aufnahme von Margaret Bourke-White.³⁷³ Zum andern findet sich eine Vielzahl von Anklängen an Bibelstellen des Alten und Neuen Testaments. So sind in der jungen Frau mit dem Apfel in Händen die Assoziation an die Urmutter Eva³⁷⁴ und in der ausgestreckten Körperhaltung eines Mannes der Verweis auf Christi Kreuzestod angelegt. Die Präsenz der Eva-Gestalt in Segals «Holocaust» ruft die biblisch tradierte Vertreibung aus dem Paradies, den Verlust des Friedens auf Erden und unter den Menschen, aber auch den Beginn des Überlebenskampfes des nunmehr sterblichen Menschen in Erinnerung. Die symbolischen Implikationen reichen von explizit jüdischen³⁷⁵ und christlichen Glaubensinhalten wie Erbsünde, Opfertod und Erlösung aber auch bis zu urtümlich menschlichen Aspekten wie Wissbegierde, Vitalität, Fruchtbarkeit und Gemeinschaft.

Segal verwies in einem Vortrag, als er seine Absichten bezüglich des Werkes darlegte, auf diese Zusammenhänge:

«But after you look at the sculpture for a while, it also becomes necessary to think about human things: tender gestures, or gestures of regard, gestures of humanity. ... If this is to be a memorial to the Holocaust, it has to invoke vividly what happened, but it also has to be a container for thoughts, feelings, reactions.»³⁷⁶

Viele der im Arrangement Segals gewählten Posen finden sich in der westlichen Kunst seit Jahrhunderten als Ausdruck menschlichen Leidens, schicksalhafter religiöser, mythologischer oder geschichtlicher Ereignisse und sind deshalb von der konkreten Epoche und vom faktischen Personal abstrahierenden, überzeitlichen und allgemein-menschlichen Dimension. Segal trachtet in «Holocaust» nach der Verdeutlichung des allgemein Tragischen des fabrikmässigen Völkermordes durch die Nationalsozialisten. Die Verkörperung des Dargestellten durch das Abformen lebender Modelle und das absichtsvolle Weissbelassen der Gipsgestalten enthebt das Gezeigte über den ausschliesslich historischen Zusammenhang, lässt die Installation überzeitlich für jeden vergangenen und künftigen Völkermord stehen. Auf die Bedeutung der Farblosigkeit seiner Figuren angesprochen, erklärte Segal:

«Wenn etwas ganz weiss ist, mit wenigen Ablenkung durch Detail, wenn weder Augenbrauen, noch Hautfarbe oder Hautporen zu sehen sind, kann ich ihr [der Betrachter] Augenmerk auf die Haltung beziehungsweise Gemütsverfassung lenken. Das ist der Grund, warum ich sie weiss liebe. Ausserdem gefällt mir die Entfremdung, die Weiss diesen Figuren gibt.»³⁷⁷

³⁷² Zitiert nach: Amishai-Maisels, S. 89 mit Anm. 326.

³⁷³ Zu Margaret Bourke-White (1904–1971) siehe etwa Bourke-White, Margaret: *Deutschland, April 1945*. München, 1979. Amerikanische Originalausgabe: *Dear Fatherland, Rest Quietly*. New York, 1945; weiter: Ausstellungskatalog «Bourke-White. Eine Retrospektive», mit einem Text von Vicki Goldberg. Verschiedene Ausstellungsorte. London, 1989; oder Rubin, Susan Goldman: *Margaret Bourke-White. Her Pictures were her Life*. New York, 1999.

Die erwähnte Photographie «The Living Dead of Buchenwald» zeigt eine Gruppe junger Männer in Häftlingskleidung hinter Stacheldrahtverhau im Lager Buchenwald am Tag nach der Befreiung im April 1945. S. 93 bzw. S. 74/75.

Die stehende Person am Stacheldraht in Segals «Holocaust» ist eine Abformung von Martin Weyl, damaligem Direktor des Israel Museums in Jerusalem und selbst KZ-Überlebender (einen Teil seiner Kindheit hatte er im Lager Theresienstadt verbracht). Ausstellungskatalog «George Segal, a Retrospective: Sculptures, Paintings, Drawings». Théberge, Pierre (Hrsg); Livingstone, Marco (Autor). Montreal Museum of Fine Arts/ Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington/Jewish Museum New York/Miami Art Museum. Montreal, 1997. S. 86 mit Anm. 5.

³⁷⁴ Segal selbst deutete diesen allegorischen Verweis der Figurenkonstellation vage an: «I became as interested in Eve's sensuality as anything else. It has to do with survival.» Hunter, Sam/Hawthorne, Don: *George Segal*. New York, 1984. S. 132.

³⁷⁵ Bernd Finkeldey sieht gar in der kalkulierte Komposition die Andeutung eines Davidsterns. Finkeldey, Bernd: *George Segal. Situationen. Kunst und Alltag*. Frankfurt a. M./ New York/Paris, 1990. S. 70.

³⁷⁶ Zitiert nach: Amishai-Maisels, S. 90 mit Anm. 332.

³⁷⁷ Zitiert nach: Kerber, Bernhard: «Skulptur und Farbe», in: *Kunstforum International*. Bd. 60, Nr. 4, April 1983. Köln, 1983. S. 25–104. S. 84 mit Anm. 128.

Einige Anmerkungen zur Einzäunung und zur Konstitution der Häftlinge in den Lagern der Nazis

Schon im Prototyp aller künftigen Gefangenen-, Konzentrations- und Vernichtungslager, im Lager von Dachau von 1933, findet sich die mehrschichtige Umzäunung des Areals, bestehend aus Stacheldrahtverhau und Wachtürmen. Die Beleuchtung des Zauns und das Unter-Strom-Setzen des Drahtes sollte jeglichen Fluchtversuch vereiteln.³⁷⁸

Als sich der Kriegsverlauf Anfang 1943 zu Ungunsten Deutschlands entwickelte, befürchtete Himmler, dass feindliche Luftangriffe auf die Konzentrationslager die Anlagen beschädigen und den Inhaftierten Gelegenheit zu Massenausbrüchen geben könnten. Um einer solchen Eventualität entgegenzuwirken, veranlasste er, dass alle Lager in Blocks zu 4'000 Insassen aufgeteilt würden, und ordnete die Einzäunung aller Blocks mit Stacheldraht an. Ausserdem sollte jedes Lager eine hohe, beidseits mit Stacheldraht gesicherte Umfassungsmauer erhalten.³⁷⁹

Während ein Ausbruchversuch gänzlich aussichtslos erschien, sahen verzweifelte Gefangene im Freitod mittels Starkstrom gelegentlich eine Alternative zum Tod durch Auszehrung und Arbeit oder zur Ermordung in der Gaskammer. Wer allerdings beim Versuch an den elektrisch geladenen Todeszaun heranzukommen erwischt wurde, starb im Kugelhagel oder wurde festgenommen. In letzterem Fall hatte der Suizidwillige dann mehr zu fürchten als den Tod. Die absolute Macht des nationalsozialistischen Systems duldeten keinen Selbstmord, es konnte nicht angehen, dass die in den Lagern zu Eliminierenden über den Zeitpunkt ihres eigenen Todes bestimmten.³⁸⁰

Das menschenverachtende Regime wollte die Tötung nicht in jedem Fall schnellstmöglich vollziehen, sondern vorher die Arbeitskraft der Todgeweihten, dies vor allem in Lagern mit angeschlossenen Produktionsbetrieben, zur Gänze ausschöpfen. Vernichtung durch Arbeit war eine ‚erfolgreich‘ praktizierte Methode, vor allem auch effizient, da die Verhältnisse in den Lagern jeder Beschreibung spotteten.³⁸¹ Sanitäre Vorrichtungen und Massnahmen fehlten weitgehend. Das wenige zur Verfügung stehende Trink- und Waschwasser war meist ungereinigt. Seife und Reinigungsmittel wurden nicht oder nur in kleinsten Rationen ausgegeben. In den völlig überfüllten Baracken wimmelte es von Ungeziefer, ganz zu schweigen von den Ratten. Die unmenschlichen Lebensbedingungen waren Voraussetzung für Epidemien wie Ruhr, Fleckfieber und Hauterkrankungen aller Art.

Eine oft gesehene Folgeerscheinung der Unterernährung war die sogenannte Hungerkrankheit. Bei der ‚trockenen‘ Verlaufsform der Auszehrung magerten die Menschen zu Skeletten ab. Bei der ‚feuchten‘ Form, als Gewebe- oder Hungerwassersucht bekannt, kam es zur Ansammlung von Flüssigkeit im Körpergewebe: Es entstanden verschiedenorts Ödeme, d. h. Schwellungen, etwa an Augenlidern oder an den Füßen, bishin zum Aufdunsen der Organe. Die vom nahen Tod gezeichneten Häftlinge wurden verächtlich «Muselmänner» genannt.³⁸²

³⁷⁸ Zur Architektur und Organisation der Gefangenen-, Konzentrations- und Vernichtungslager und zur Genese des Lagers in Dachau siehe unter anderem:

- Distel, Barbara: *Konzentrationslager Dachau. Das erste KZ in Deutschland · Das Leben im Konzentrationslager · Medizinische Versuche · Transporte · Exekutionen · Befreiung der Häftlinge*. Comité International de Dachau (Hrsg.). Dachau, 1972.

- Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Bd. 1: *Die Organisation des Terrors*. Bd. 2: *Frühe Lager. Dachau. Emslandlager*. Verschiedene AutorInnen. München, 2005.

- Feig, Konnilyn G.: *Hitler's Death Camps. The Sanity of Madness*. New York, 1979.

- Hilberg, Raul: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. 3 Bände. Frankfurt a. M., 1990. Amerikanische Originalausgabe: 1961; deutsche Erstausgabe: Berlin, 1982.

- Sofsky, Wolfgang: *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. Frankfurt a. M., 1993².

³⁷⁹ Hilberg, Bd. 2: IX «Die Vernichtungszentren». S. 927–1057. S. 978.

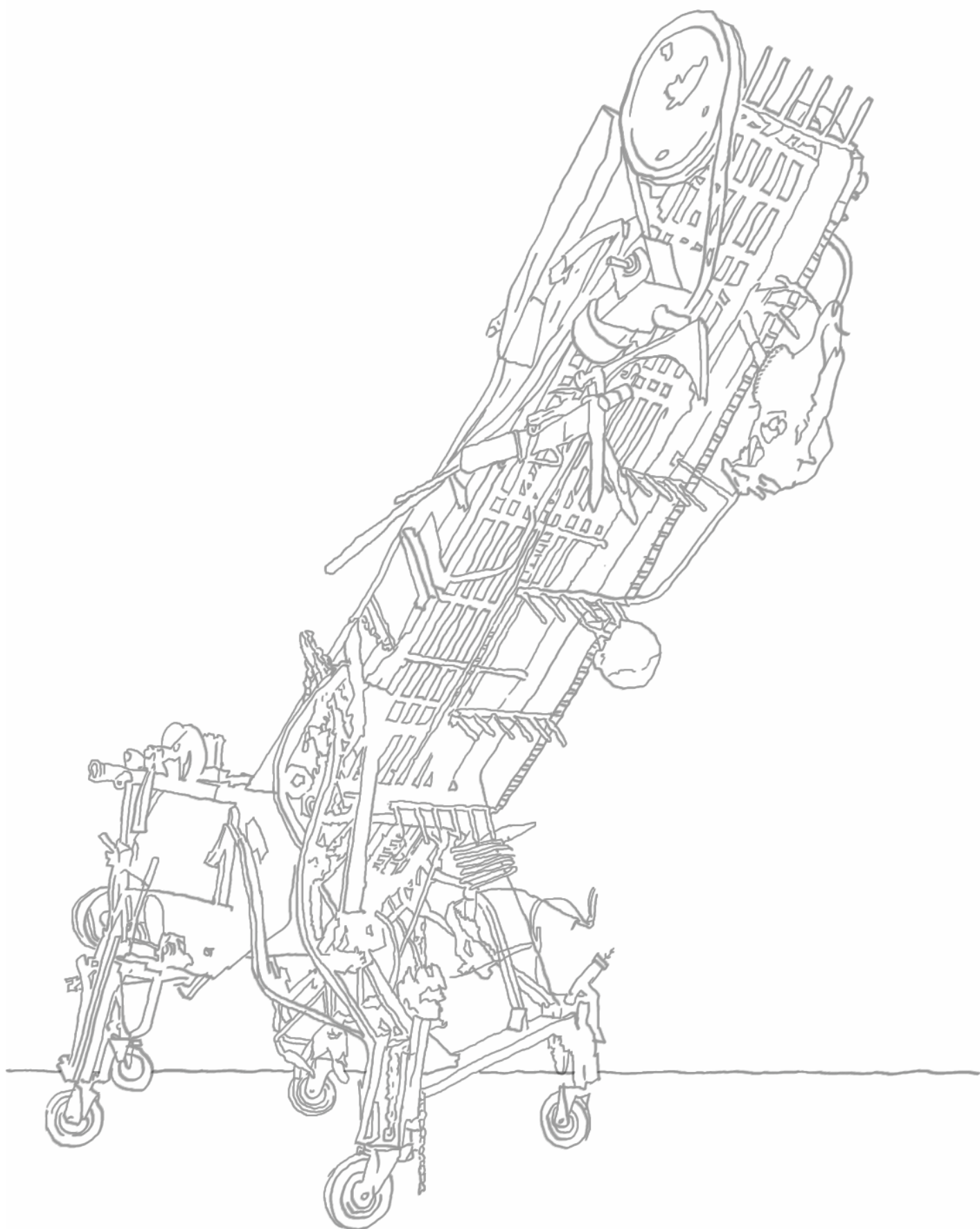
³⁸⁰ Sofsky, S. 35.

³⁸¹ Ob in Auschwitz oder in Dachau, um nur zwei der effizientesten Lager zu nennen, starben die meisten Häftlinge (die sogleich bei ihrer Ankunft Eliminieren seien hier ausser Acht gelassen) während der ersten drei Monate ihres Lageraufenthaltes. Unterernährung, schwere körperliche Arbeit von täglich 15 bis 18 Stunden, stundenlanges Appellstehen, fehlender Schlaf, katastrophale hygienische Zustände sowie die menschliche Erniedrigung sind die unmittelbaren und mittelbaren Ursachen.

Hierzu: Klee, Ernst: *Auschwitz, die NS-Medizin und ihre Opfer*. Frankfurt a. M., 1997. S. 15.

Zur Nahrung in den Lagern siehe: Hilberg, «Vernichtungszentren», S. 973 f.

³⁸² Klee, S. 15.



Jean Tinguely
Mengele Totentanz – Transmission de la mort
1986

**«Transmission de la mort»,
Teil des mehrteiligen Werkes «Mengele Totentanz»**

Jean Tinguely (22. Mai 1925, Fribourg – 13. August 1991, Bern)

«Transmission de la mort» ist das grösste (höchstaufragende) Gebilde der zahlreichen zum «Mengele Totentanz»³⁸³ gehörenden Plastiken.

Assemblage, bestehend aus einer komplexen Metallkonstruktion auf vier Rädern, mit einem Förderband mit Riemen-Antrieb und zinkenbewehrten, rechenartigen Gebilden ausgestattet (wiederverwertete Reste des sogenannten ‚Krautbandes‘) sowie mit Tierschädeln, einem menschlichen Totenkopf, einem Holzrad und diversen Metallteilen bestückt

480 x 180 x 140 cm

Museum Jean Tinguely, Basel

Die Entstehung des Werkes «Mengele Totentanz»

Die Mehrzahl der Schrott-Teile³⁸⁴ und ausgedienten Utensilien, die Jean Tinguely in der Installation «Mengele Totentanz» verbaute, entstammten einem Schadenfeuer, das der Künstler denn auch als eine Art ‚Gründungsereignis‘ des Werkes wertete. Er schilderte rückblickend, wie der Brand (26. 8. 1986) eines Bauernhofs in nächster Nähe seines Ateliers in Neyruz den Werkzyklus der teils monströsen teils insektenhaften Maschinengebilde inspiriert hatte und wie er in einem fieberhaften Arbeitswahn³⁸⁵ von nur zehn Tagen die vierteilige Installation im Spätsommer 1986 schuf:

«Es war ein schöner Tag. Es hatte vierzehn Tage nicht mehr geregnet. Sämtliche Ernte war unter Dach, auch bei Herrn Dafflon in seinem schönen, alten Bauernhof von 1801. Um zwei Uhr nachts

³⁸³ Jean Tinguelys Werk «Mengele Totentanz», 1986, umfasst 14 Plastiken, die seit dem Jahr 2000 im Museum Jean Tinguely, Basel dauerhaft arrangiert sind.

Den kompositorischen und inhaltlichen Mittelpunkt der Inszenierung bildet der «Mengele (Hoch-Altar)», 300 x 440 x 420 cm. Diese zentrale Schrottplastik ist als erste entstanden und aus einem Teil einer Maispressmaschine der Firma Mengele (Grund für die Namensgebung des Werkes), angebranntem Holz, Spitzenstoff, schwarzem Band, einem Nilpferdschädel, weiteren Metallteilen und Motoren zusammenmontiert.

Die den «Hoch-Altar» assistierenden vier kleineren ‚Ministranten‘ (diese werden nicht als eigenständige Plastiken gezählt): Die kleinen Maschinen, betitelt als «Der Fernseher», «Die Gemütlichkeit», «Die Schnapsflasche», «Der Bischof» sind als Reigen vor dem zentralen ‚Todesengel‘ arrangiert.

Darum herumgruppiert sind weitere 13 eigenständige Plastiken: «Die Mutter», «Die Übermittlung des Todes»/«Transmission de la mort», «Der Rammbock», «Des Rammbocks Fee», «Der Krebs», «Der Skarabäus», «Die Spinne», «Targa-Florio» alias «Die Gottesanbeterin», «Die Sonne», «Zur Mondscheinsonate», «Die Schaukel», «La Plume Furieuse» und «Aggression». Deren bisweilen eigentümliche Titel verweisen unter anderem auf mythologische und symbolhafte Zusammenhänge.

Die Installation und die einzelnen Plastiken sind ausführlich illustriert im Ausstellungskatalog des Museum Jean Tinguely, Basel: «In Basel lebte ich mit dem Totentanz». Hahnloser, Margrit (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. Photographie von Christian Baur. Basel, 2001; ausserdem detailliert abgebildet und erläutert in:

- Bischofberger, Christina: *Jean Tinguely. Werkkatalog. Bd. 3. Skulpturen und Reliefs 1986–1991*. Meilen/Zürich, 2005. Mengele-Totentanz, Kat. Nrn. 703–716, S. 16–29; Kat. Nr. 703 (Hochaltar und 4 Ministranten) S. 16f.; Kat. Nr. 715 (Transmission de la mort).

- «Tinguely». Galerie Beyeler. Verschiedene Autoren. Basel, 1987. Hier mit etlichen Kommentaren Tinguelys zu den Abbildungen.

- *Museum Jean Tinguely Basel. Die Sammlung*. Bern, 1996. S. 199–213. Zu «Transmission de la mort», S. 209.

- Weyandt, Barbara: *Maschinerie des Todes. Der Mengele Totentanz von Jean Tinguely. Eine moderne Danse macabre und ihr Beitrag zur Erinnerungskultur*. St. Ingbert, 2002.

Die erstmalige Präsentation des «Mengele Totentanzes» fand 1987 in der Galerie Beyeler, Basel statt. Im gleichen Jahr war die Inszenierung des Werkes anlässlich der Tinguely-Retrospektive im Palazzo Grassi einige Wochen in der Kirche San Samuele in Venedig zu sehen (photographiert von Leonard Bezzola, abgebildet u. a. im Ausstellungskatalog «In Basel lebte ich mit dem Totentanz», S. 8, 9, 17).

Nach der vorübergehenden Unterbringung einzelner der zur Gruppe gehörenden Plastiken im Museum für Kunst und Geschichte Fribourg hat der vollständige «Mengele Totentanz» seinen endgültigen Standort seit 1996 im neu errichteten Museum Jean Tinguely in Basel.

³⁸⁴ Tinguely arbeitete seit den frühen 1960er Jahren vornehmlich mit Abfallmaterialien, Objets trouvés und Zivilisationsmüll. Dieses Ausgangsmaterial fügte er stets zu abstrusen Gebilden zusammen, die meist mittels eines Elektromotors in Bewegung gesetzt werden können. Diese kinetischen Plastiken zeugen insbesondere vom Witz und der unergründlichen Phantasie des Künstlers.

³⁸⁵ Hahnloser-Ingold, Margrit: «Mengele-Totentanz», in: Bezzola, Leonardo/Hahnloser-Ingold, Margrit/Lehnher, Yvonne: *Jean Tinguely. Fribourg – Moscou – Fribourg*. Dokumentation über Jean Tinguelys letzte grosse Ausstellung im Museum für Kunst und Geschichte, Fribourg. Zürich, 1992. S. 140–159. S. 145. Hier findet sich auch die Information, dass der «Mengele (Hoch-Altar)» die erste montierte Plastik der Gruppe ist.

wurde dieses Haus vom Blitzschlag getroffen. Wir wachten auf vom Knall, und es wurde rot. Keine zwei Minuten vergingen, und alles brannte lichterloh. Der Blitz ging wie ein Kugelblitz an der Leitschiene im Holzgerüst vom Bauernhaus hin und her und hob explosionsartig die Ziegel vom Dach. Es war ein fürchterlicher, totaler Brand, ein dramatisches erotisches Höllenerlebnis. Die Menschen kamen von überall her, wie gebannt. Im Stall waren nur der Stier und sieben Kälber. Der Stier versperrte den Ausgang, verletzte vermutlich die Kälber, und alle kamen um. Der Rest des Viehs war um diese Jahreszeit noch auf der Weide oder auf der Alp. Das Haus brannte bis am Morgen, dann kam zwei Tage und zwei Nächte lang der fürchterliche Gestank dieser verbrannten Leichen. Der Brandherd war so heiss, dass man ihn nicht einmal mit dem Bulldozer hätte aufwühlen können. Es war die Hölle, es war teuflisch. Dann kam die Trauer, denn es war ein schönes Haus gewesen. Den ersten Schritt machte ich intuitiv: ich kaufte Stahlkappenschuhe und fragte für Überreste aus diesem Trümmerhaufen. Ich begann, aus diesem lauwarmen Mist Eisenstücke herauszuziehen, aber wusste nicht, warum. Ich wusste nur eines, ich wollte nicht, dass Regen darauf fiel und Rost sich ansetzte. Diese Eisen waren nicht nur verbogen, sondern hatten durch den Brand einen Schutz, eine Art Verglasungs-Chemikalien-Phänomen von der ungeheuren Heumenge, die verbrannt war. Es sah so schauerlich aus, dass es für mich wie von einem deutschen Konzentrationslager kam. Das Karbonisierungsphänomen war für mich ein schreckliches Erlebnis, das Kuhfleisch hätte auch Menschenfleisch sein können. Die ganze Konzentrationslagerverbrennungskatastrophe spürte ich plötzlich wieder darin. Das Grau dieses Materials inspirierte mich. Ich arbeitete mühsam eine Woche lang, Stück um Stück kam auf einen Armeewagen und wurde bei mir unterm Dach vorm Regen geschützt untergebracht. Ich war wie besessen, arbeitete mit traumwandlerischer Sicherheit. Sogar aus der späteren Abfallgrube holte ich noch Stücke heraus. Das letzte Stück war das grosse Maismaschinenungeheuer, dort stand zweimal noch ‚Mengele‘ drauf, der Name dieser Naziarzt-Familie. Die Idee war mit dieser Maismaschine, die so schrecklich aussah, da.»³⁸⁶

«Transmission de la mort» – eine Schädelumwälzung

«Transmission de la mort» lässt langsam verschiedene Schädel steil in die Höhe steigen und wackelnd zurückschweben. Das aufragende Förderband bugsiert ohne Unterlass die immer gleichen bleichen Knochengebilde von unten nach oben, um sie dann flugs, einmal über die Kante der Rampe gezogen, hängend wieder zurück zum Ausgangspunkt zu bringen. Dieser makabere Kreislauf mit Riemen-Antrieb könnte sinnloser nicht sein: Nicht nur dass die Maschinerie in ihrer befremdlichen Verlangsamung von der zu erwartenden Effektivität eines Fliessbandes gänzlich abweicht, sondern auch dass die ganze industrielle Anordnung keinerlei Fort-Schritt, keine Pro-Duktion erbringt. Ein trügerisches ‚perpetuum mobile‘ mit Sisyphos-Charakter.

Die von irgendwo nach nirgendwo beförderten Schädel und -fragmente – es sind ihrer acht – stammen von Hunden oder Kühen, und bei einem handelt es sich um einen menschlichen; dieser ist auffallend hell, verglichen mit den tierischen Knochen. Die Schädel sind auf Metallstangen gespiesst, mit Spiralfedern, Drahtseilen oder dicken Stromkabeln festgezurt; oft sind Ober- und Unterkiefer separiert oder Teile des Schädels weggebrochen, was den Anschein einer Vernichtungsmaschinerie verstärkt. Der Menschenkopf wirkt wie in einem Schraubstock oder Foltergerät, denn die Kalotte ist durchbohrt und von mächtigen Gewindestiften durchdrungen; ein dicker Draht ist ausserdem über den Schädel gespannt und durch die Augenhöhlen geführt. Die körperliche Integrität ist durch solch rohe Befestigungsvorrichtungen absichtsvoll zerstört. Geschürt wird das Unbehagen, das diese Montage weckt, durch die Unerbittlichkeit der sinnlosen Beförderung: Die scheppernde Trägheit löst Beklemmung aus, da das Schütteln der Apparatur die Schädel erzittern lässt und dem morbiden Reigen gespenstisches Leben einhaucht. Der krude Schädelтанз taugt zum Albtraum. Tinguely erklärt den schleppenden Lauf seines kinetischen Gebilde nicht zuletzt mit seiner Intention, Schaudern hervorzurufen. Unverblümt gemahnt das zittrige, stockende Vorwärtsschleichen auf dem desolaten Maschinen-Konstrukt an Altersschwäche und Gebrechen, an Verschleiss und Kränklichkeit, an den unausweichlichen Tod³⁸⁷.

³⁸⁶ Zitiert nach dem Werkbeschreib- und Ausstellungs-Begleitblatt «In Basel lebte ich mit dem Totentanz», Museum Jean Tinguely, Basel, 2000/2001. Ausserdem nachzulesen in: Hahnloser-Ingold, Margrit: «Mengele-Totentanz», S. 145. Die Schilderung datiert von Ende 1986.

³⁸⁷ In der Literatur wird darauf hingewiesen, dass das Totentanz-Thema für Tinguely damals nicht zuletzt deshalb von Brisanz war, weil er sich selbst im November 1985 einer riskanten Operation am Herzen hatte unterziehen

«Meine Maschinen ächzen und stöhnen. [...] Sie gehen langsamer. Jetzt kommt eine gewisse Lähmungserscheinung, ich benütze die Lähmung. Ich werde ja auch älter, die Knochen bewegen sich nicht mehr so schnell. Die Maschinen kommen jetzt ins Grauenhafte rein. Ich erreiche durch Langsamkeit mehr Grauen, das will ich verstärken. Wir müssen mit dem Tod leben.»³⁸⁸

Die knarrende und rasselnde Rotation des einstmaligen Krautbandes steht allerdings in krassem Gegensatz zur usuellen und unabdingbaren Totenruhe, es kann angesichts dieses kruden Defilees mit Fug und Recht von einer Verhöhnung der Entseelten gesprochen werden. Die Pietätlosigkeit im Umgang mit den sterblichen Überresten der Kreatur lässt erschauern.

Margrit Hahnloser-Ingold reflektiert in ihren Ausführungen zur «Transmission de la mort» den Zusammenhang zwischen den Überresten von Toten und der Beförderung derselben nach ihrem Ableben und verweist hierfür auf die in der Mythologie beschriebenen Reise ins Totenreich:

«Anstelle des Fährmanns Charon, der die Toten über den Acheron in die Unterwelt geleitet, übernimmt ein Maschinenwrack der Landwirtschaft mit Förderband die Aufgabe, die Toten ins Reich des Schattens zu transportieren. Tierschädel um Tierschädel, dazwischen ein Menschen-schädel, erscheint auf dem laufenden Band und steigt empor, als ob ein jeder des Himmels gewiss wäre. Jäh stürzen sie aber immer wieder ab und tauchen von neuem zum Anstieg auf. Sogar die Toten finden keine Ruhe und bemühen sich vergeblich wie Sisyphus, das Ziel zu erreichen. Ungleich Tinguelys nutzlosen Maschinengebilden besitzt dieses Werk den Zweck des Zubringers, doch wird auch dieser Zweck ins Absurde gesteigert, und ein diabolisches Lachen bleibt zurück.»³⁸⁹

Nur im Absurden, in der Groteske sah Tinguely offenkundig eine Möglichkeit, dem Tod etwas entgegenzusetzen. Er äusserte sich diesbezüglich kurz vor seinem eigenen Tod in einem Interview wie folgt:

«Ein in Bewegung versetzter Totenschädel ist mir lieber als ein Schädel, der dem Licht in der Wüste ausgesetzt ist. Die Darstellung des Todes braucht das Burleske, das Lächerliche und das Unvernünftige. Der Schädel hat die Funktion, bewegt zu werden.»³⁹⁰

Zu Tinguelys Rückgriff auf den alten Totentanz-Topos

Die Auseinandersetzung mit dem Tod als Finalität des irdischen Daseins findet sich in einer Vielzahl von Tinguelys Werken und erweist sich vor allem im späten Schaffen als Angelpunkt seiner Gestaltungen. Im Katalog zu seiner Ausstellung in Moskau und Fribourg schildert er seinen Umgang mit dem Unabwendbaren und beschreibt seine Strategien als Künstler, dem Tod ein «Schnippchen zu schlagen»:

«Der Tod ist das einschneidende Ereignis, das im absoluten Gegensatz zum Leben steht, eine unverdauliche, völlig grauenvolle Sache, die für alles, was lebt – ich inbegriffen –, etwas durch und durch Erschreckendes ist. So mache ich ein Spiel, einen Tanz, einen Totentanz mit diesem Tod. Ich spiele mit ihm, ich versuche, ihm die lange Nase zu machen, mit ihm Unfug zu treiben, im Stil von

müssen und konkret mit der Möglichkeit seines eigenen Todes konfrontiert war. Barbara Weyandt (S. 57) schrieb hierzu:

«Schwere Krankheit und damit einhergehende Todesnähe stellen der äusseren Katastrophe das innere Trauma gegenüber. Die erlebte Hinfälligkeit der eigenen Existenz mag auf unmittelbarer Ebene ebenfalls die Entstehung des *Mengele-Totentanzes* gefördert haben, indem sie die Sensibilität für die auratischen, von der Katastrophe geprägten Gegenstände und ihrer Vergänglichkeitsbotschaft verstärkte.»

³⁸⁸ Tinguely zitiert nach Hahnloser-Ingold, Margrit: «Jean Tinguely und die Schweiz», in: *Museum Jean Tinguely Basel. Die Sammlung*. Bern, 1996. S. 79–132. S. 130.

³⁸⁹ Hahnloser-Ingold, Margrit in: *Museum Jean Tinguely Basel. Die Sammlung*. Bern, 1996. S. 199–213. S. 209.

³⁹⁰ Jean Tinguely im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: «Ich beschäftige mich mit dem Tod, um ihn zu bekämpfen.», in: *Kunstforum International*. Bd. 115, Sept./Okt. 1991. Köln, 1991. S. 266–275. S. 271.

Er bezieht seine Aussage allerdings auf Tierschädel und präzisiert sein obiges Votum mit Bezug auf sein Werk «Quelle des Todes»/«La Fontaine de la Mort» (1989, Museum Jean Tinguely, Basel) wie folgt: «Den Menschen-schädel dagegen setze ich nicht in Bewegung, nur das Wasser spritzt aus ihm heraus.»

Im gleichen Interview (S. 268) legt er sein Verhältnis zu menschlichen Überresten, namentlich Schädeln, dar und gibt seine Präferenzen preis:

«Mit Menschenschädeln bin ich sehr vorsichtig. In meinem Werk «Quelle des Todes», [...] habe ich einen eingesetzt, aber der befindet sich in dieser künstlichen Atmosphäre mit fliessendem Wasser und den bunten Lampen. Das ist bewusst kitschig. Tierschädel sind mir lieber, vor allem ganz bestimmte. Als ich mir vor kurzem in Glasgow in einem Museum ein gigantisches Arsenal an gesammelten Tierschädeln anschaute, spürte ich, wie ich mich von bestimmten angezogen, von anderen abgestossen fühlte. Also, es fällt mir auf, dass ich Tierschädel bevorzuge, aber warum, kann ich nicht sagen.»

Scherzartikeln, aber als Lebender bin natürlich auch ich zum Sterben verdammt. Dies gibt mir eine gewisse Kraft, [...]».³⁹¹

Deshalb wird dem mittelalterlichen oft bizarren Totentanz in der Publikation «Maschinerie des Todes. Der Mengele Totentanz von Jean Tinguely» von Barbara Weyandt für Tinguelys Schöpfung der «Mengele»-Werkgruppe eine wichtige Vorbildfunktion attestiert. Weyandt macht unter anderem darauf aufmerksam, dass gerade die kinetischen Eigenschaften der Maschinengebilde eine Rückbindung an jenen makaberen Reigen von Todgeweihten und Skeletten nahelegt,³⁹² was durch eine Aussage des Künstlers unterstrichen wird:

«[...] kommt dazu, dass ich mit der Bewegung arbeite, ein verrückter Mechaniker bin, der mit der Freiheit der Bewegung und befreiten Maschinen, unnützen Maschinen arbeitet, den Zufall umwertet im Sinn des *Objet trouvé*, des Ready-made. Ich verfüge über eine Sprache, ein Vokabularium, eine Struktur, die es mir erlaubt, auf eine Weise zu kommunizieren, die funktioniert. Gerade weil ich auf die Angst eingehe, kann ich sie fröhlich übermitteln.»³⁹³

Nicht ausser Acht zu lassen ist ferner Tinguelys Kenntnis der Totentanz-Tradition in Basel, der Stadt seiner Kindheit und Jugend. Dieser kulturelle Hintergrund kommt in der Ausstellung und im Katalog «In Basel lebte ich mit dem Totentanz» denn auch ausführlich zur Sprache.³⁹⁴

Im Mittelalter wurde die Ikonographie des Totentanzes zur Metapher für das massenhafte Sterben, das vor allem durch die in ganz Europa wütende Pestilenz hervorgerufen worden war.³⁹⁵ Die Darstellung von Vertretern aller sozialen Schichten im Pas de deux mit den Gerippen macht die dramatischen Auswirkungen verheerender Epidemien auf das Gesellschaftsgefüge wie auf die zwischenmenschlichen Beziehungen deutlich.³⁹⁶ Verzweiflung, Endzeitstimmung und Katastrophenphantasien bildeten den Hintergrund für die grosse Verbreitung der Totentanzdarstellungen.

Wie die Pest im Mittelalter erwies sich das nationalsozialistische Regime als «unausweichliche Geissel der Zeit, die nicht nur gefräßig Menschen vernichtete, sondern in deren Verlauf auch die Grundre-

³⁹¹ Jean Tinguely zitiert aus: «Einige Überlegungen von Jean Tinguely», eine Gesprächsaufzeichnung von 1989, publiziert im Ausstellungskatalog «Jean Tinguely. Moskau – Fribourg», Museum für Geschichte und Kunst, Fribourg. Verschiedene AutorInnen. Freiburg i. Ü., 1991. S. 23–32. S. 24.

Ausserdem zitiert im Ausstellungskatalog «L'Esprit de Tinguely». Kunstmuseum Wolfsburg/Museum Jean Tinguely, Basel. Verschiedene AutorInnen. Ostfildern-Ruit, 2000. S. 269f.

³⁹² Weyandt, S. 14. Sie nimmt Bezug auf die Recherchen des Mittelalterspezialisten Jan Huizinga, namentlich auf dessen Buch «Herbst des Mittelalters» (Stuttgart, 1975. S. 200), und erwähnt, dass die Totentänze nicht nur in Wandmalereien und Holzschnitten dargestellt, sondern auch gespielt wurden. Sie bemerkt, dass innerhalb dieser mittelalterlichen Totentanzaufführungen als Bühnenstück der vitale, raumgreifende Aspekt des Tanzes und seiner Dynamik in den Vordergrund gerückt sei. Da der Bühnencharakter von Tinguelys Installation unübersehbar sei – nicht zuletzt wegen der durchdachten Lichtregie und der Bewegungs-„Choreographie“ der Maschinengebilde –, gelte es zu prüfen, ob er im weitesten Sinne eine moderne Wiederbelebung dieser mittelalterlichen Totentanzaufführung betreibe.

³⁹³ Jean Tinguely zitiert aus: «Einige Überlegungen von Jean Tinguely», eine Gesprächsaufzeichnung von 1989, im Ausstellungskatalog «Jean Tinguely. Moskau – Fribourg», S. 24f.

³⁹⁴ Im Katalog zur Basler Ausstellung im Jean Tinguely Museum gibt ein Zusammenschnitt verschiedener Äusserungen des Künstlers Aufschluss über seine Auffassungen zu Leben und Tod, zu Angst und Kitsch, zum Totentanz im Allgemeinen und zum Mengele Totentanz im Besonderen: «...Mit der Vergänglichkeit war ich schon immer auf gutem Fuss...», in Ausstellungskatalog «In Basel lebte ich mit dem Totentanz». S. 12–25. Zudem werfen Ulrich Mosch und Matthias Kassel in ihren Essays (S. 26–30) den Blick auf zeitgenössische musikalische Bezüge. Barbara Weyandt gibt im ersten Teil ihrer kunstwissenschaftlichen Untersuchung einen Überblick über verschiedene mittelalterliche Totentänze, legt Herkunft und Wurzeln des Themas dar und zeichnet die Debatte um die Analogsetzung von Totentanz und Holocaust nach. Im dritten und abschliessenden Teil zeigt die Autorin die Parallelen des Tinguely-«Mengele Totentanzes» zur mittelalterlichen Tradition auf.

³⁹⁵ Siehe hierzu u. a.: Schuster, Eva (Hrsg.) et al.: *Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf*. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung in der nordrhein-westfälischen Landesvertretung in Bonn. Verschiedene AutorInnen. Recklinghausen, 1992; Wilderotter, Hans (Hrsg.)/Dorrmann, Michael: *Das grosse Sterben. Seuchen machen Geschichte*. Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum, Dresden. Berlin, 1995.

³⁹⁶ Jacques Heers fasst die Spezifika des Totentanzes in seinem Überblick zur Festkultur im Mittelalter wie folgt zusammen:

«Im allgemeinen waren die Totentänze grossangelegte Kompositionen über verschiedene Personen, die, gekennzeichnet durch ihre Kleidung oder ein besonderes Attribut, je einen politischen oder sozialen Stand darstellten und ihrem eigene Skelett die Hand zum Tanze reichten. So bezog der Tod alle in die gleiche Sarabande ein, den Papst und den Kaiser, den König und den Bischof, den Mönch, den Kaufmann, den Pilger und den Bauersmann – eine Lektion zum Thema Gleichheit und Bescheidenheit, die von zahlreichen Kirch- und Friedhofsmauern abzulesen war, namentlich in Frankreich und den deutschen Ländern [...]»

Heers, Jacques: *Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter*. Frankfurt a. M., 1986. S. 192.

geln menschlichen Zusammenlebens sich auflösten und zersetzen»³⁹⁷. Barbara Weylandt betont, dass die «Pest als Sinnbild destruktiver, vernichtender Kräfte» wie auch der «Totentanz als geprägte Form, in der das Wissen um Massensterben und schwarzen Tod bildhaft geronnen ist,» überaus geeignete Metaphern sind, um die Vorgänge in der Ära des Nationalsozialismus künstlerisch zu thematisieren.³⁹⁸

Jean Tinguely bindet demnach seinen «Totentanz» mit der Mengele-Bezeichnung nicht zufällig an die Verfolgung und Vernichtung der Juden. Der über grosse Zeiträume und in weiten Teilen Europas tradierte Totentanz dient ihm als Topos für das Grauen im Dritten Reich. In dieser metaphorischen Anbindung bietet sich dem Künstler eine Möglichkeit, Ausprägung und Ausmass der nationalsozialistischen ‚Pestilenz‘ – an sich weder nachvollzieh- noch darstellbar – anzudeuten. Indem Tinguely den skurrilen Klamauk seiner Figuren unmissverständlich mit dem Namen Mengeles, des «Todesengels von Auschwitz», verknüpft, bringt er dessen berüchtigte Unbarmherzigkeit, Menschenverachtung und mörderische Praktiken drastisch zum Ausdruck. Josef Mengele war für die Opfer seiner skrupellosen medizinischen Experimente der unabwendbare Todesbote, selbst in SS-Kreisen war er ohne seinesgleichen.³⁹⁹

Als weitere Verknüpfung des mittelalterlichen Totentanz-Topos mit der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik lässt sich ferner eine Aussage Adolf Eichmanns, eines der beflussvollsten Organisatoren des millionenfachen Massenmordes, ins Feld führen:

«... Den grössten und gewaltigsten Totentanz aller Zeiten. Den sah ich. Und ihn zu beschreiben, zur Warnung, schick ich mich an.»⁴⁰⁰

Überdies mag an das Infernalische des Holocaust in der Verkohlung der vom Künstler für den «Totentanz Mengele» verwendeten Fundstücke erinnert sein. In der Naturgewalt des durch Blitzschlag verursachten und nicht zu löschenden Feuers liegt eine Parallele zum damals unaufhaltsamen Flächenbrand des nationalsozialistischen Genozids.⁴⁰¹ So bietet die massenhafte Verbrennung der in Konzentrations- und Vernichtungslagern ermordeten Menschen, sei dies in den lagereigenen Krematorien oder sei dies auf offenen Scheiterhaufen,⁴⁰² einen *tertium comparationis* zu Tinguelys

³⁹⁷ Weylandt, S. 47.

³⁹⁸ Weylandt, S. 47.

Es sei hier daran erinnert, dass mit den enormen Verlusten stets eine Suche nach Sündenböcken einherging, weshalb die Zeiten der Pest auch geprägt waren von Hass und Gewalttätigkeiten gegenüber den Juden, den mutmasslichen Verursachern der Seuchen, so dass es schon damals verschiedentlich zu Pogromen kam. Die haltlosen Diffamierungen – es wurde beispielsweise behauptet, Juden hätten Brunnen vergiftet – hielten sich zäh und hatten selbst Jahrhunderte später ihren Niederschlag in der Propaganda der Faschisten, die sich zur Rechtfertigung ihrer Vorstösse gerne auf die Gefahr der «jüdisch-bolschewistischen Weltpest» berief. Wieder wurden die Juden unisono zu Sündenböcken gestempelt und so ihre Verfolgung und Vernichtung ‚legitimiert‘.

³⁹⁹ So wie sich Gevatter Tod in spätmittelalterlichen (besonders eindrücklich in Petrus Christus’ Altarflügel des Jüngsten Gerichts, 1452, Gemäldegalerie Berlin) oder in barocken Darstellungen (vgl. z. B. die Grabmäler Urban VIII. und Alexander VII. von Gianlorenzo Bernini im Petersdom in Rom) oftmals als geflügeltes Skelett seiner ‚Beute‘ nähert, so wählt Tinguely für die Figur «Mengele (Hoch-Altar)» eine Konstruktion, bei welcher die seitlichen montierten Flügel neben dem riesigen Nilpferdskädel vor und zurück schwenken. Der klaffende Kiefer des Schädels mag ferner an Böcklins kreischenden Riesenvogel erinnern, auf dessen Rücken das todbringende Pest-Gerippe seine ‚Ernte‘ einbringt (Arnold Böcklin, «Die Pest», 1898, Kunstmuseum Basel).

⁴⁰⁰ Zitiert bei Weyand, S. 256, nach Jessen, Norbert: «Ein schauriges Inferno», in: *Die Welt*. 1. März 2000. S. 12. Eichmann hatte diese Äusserung während seiner israelischen Haft in sein Tagebuch niedergeschrieben. Im gleichen Zusammenhang bemüht Eichmann auch die Metapher des Inferno.

Eichmann war Leiter des Referats IV B 4 («Judenangelegenheiten und Räumungen») am des Reichssicherheitshauptamt (RSHA) und spielte als Organisator der Deportationen eine zentrale Rolle bei der Umsetzung der seit 1941 angestrebten «Endlösung». Ab Frühling 1944 trug er als Chef des «Sonderkommandos Eichmann» die Verantwortung für die Verschleppung von über 437’000 Juden nach Auschwitz und in andere Konzentrations- und Vernichtungslager.

1960 wurde Eichmann von Angehörigen des israelischen Geheimdienstes in Buenos Aires aufgegriffen und Ende 1961 in Jerusalem zum Tode verurteilt. Seine Hinrichtung erfolgte Ende Mai 1962.

Siehe etwa: Haus der Wannsee-Konferenz (Hrsg.): *Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz. Dauerausstellung*. Verschiedene AutorInnen. 3. korrigierte und erweiterte Auflage. Berlin, 2001. S. 74.

⁴⁰¹ Der englische Begriff «holocaust», der sich weltweit für die Massenvernichtung der jüdischen Bevölkerung Europas während des Dritten Reiches eingebürgert hat, leitet sich vom griechischen «holokaúton» ab («hólos» ganz, völlig und «kaíein» verbrennen, verwüsten) und bedeutet soviel wie «Brandopfer, Ganzopfer». Bei antiken Opfern wurden normalerweise nur Teile des Opfertiers verbrannt, deshalb die besondere Erwähnung.

Der Ausdruck wurde im Französischen und Englischen gelegentlich für Massenvernichtung gebraucht (z. B. für Verluste im Krieg, bei Feuersbrünsten), dann bezogen auf den Massenmord an den Juden im Zweiten Weltkrieg. Seit der Setzung als Titel für die Anfang 1979 ausgestrahlte vierteilige amerikanische Fernsehserie «Holocaust» ist der Begriff appellativisch gebraucht.

⁴⁰² Raul Hilberg schildert, dass im Sommer 1944 878 Mann (Häftlinge), in zwei Schichten eingeteilt, in Auschwitz im Einsatz waren, um die anfallenden Leichen in den Krematorien zu beseitigen. Im Mai und Juni waren täglich

verrusten Maschinen-Bauteilen. In Kombination mit Schädeln zeugen die Metallstücke mit ihren beim Scheunenbrand entstandenen Karbonisatiseffekten von einer «Ästhetik der Agonie»⁴⁰³.

Nomen est omen – Josef Mengele, der ‚Todesengel‘ von Auschwitz

Der auf dem zuletzt von Tinguely aus der Abfallgrube gezogenen Überrest der Maismaschine aufscheinende Herstellername «Mengele» bildet den inhaltlichen Kern des Maschinenkanons «Mengele Totentanz» und wird für Künstler wie Betrachter zum Katalysator für weitreichende Assoziationen bezüglich der fatalen NS-Forschungsbestrebungen. Der am Landwirtschaftsgerät applizierte Schriftzug des Maschinenherstellers «Mengele» ist nach dem Scheunen-Inferno nicht mehr zu trennen vom Spross derselben Dynastie, der sich in Auschwitz den verschleissenden Menschenversuchen verschrieben hatte.

«Mengele» steht heute stellvertretend für schlimmste Grausamkeiten, die im Namen der Wissenschaft in den Konzentrations- und Vernichtungslagern des Dritten Reichs vollzogen wurden. Josef Mengele wird gleichsam als ‚Galionsfigur‘ einer verbrecherischen Ärzteschaft erinnert und ist zum negativen Mythos geworden. Dies nicht zuletzt, weil er sich erfolgreich einer strafrechtlichen Verfolgung⁴⁰⁴ entziehen konnte.

Josef Mengele (*16. März 1911) war ein Humangenetiker.⁴⁰⁵ Nach seiner Promotion am Anthropologischen Institut der Universität München 1935, absolvierte er das Medizinische Staatsexamen im Sommer 1936. 1937 begann er seine Tätigkeit am Universitätsinstitut für Erbbiologie und Rassenhygiene in Frankfurt a. M., wo er im September desselben Jahres Assistent des damals berühmtesten Zwillingsforschers Freiherr Otmar von Verschuer wurde. Es folgte 1939 die Promotion zum Dr. med. mit einem Thema zur Vererbungs- und Konstitutionslehre. Sein Doktorvater Verschuer, zwischenzeitlich zum Direktor des Berliner Kaiser-Wilhelm-Instituts für Anthropologie, menschliche Erblehre und Eugenik (KWI) ernannt, förderte seinen Schüler nach Kräften und stellte später sein Institut und die Deutsche Forschungsgemeinschaft⁴⁰⁶ in den Dienst der medizinischen Versuche in den Konzentrationslagern, vornehmlich jener Mengeles in Auschwitz.

Mit seinem Eintritt in die NSDAP 1937 sowie in die Schutzstaffel SS 1938 und mit seiner freiwilligen Meldung zur Waffen-SS 1940 legte Mengele den Grundstein für seinen Forschungsauftrag in Auschwitz, wo er am 30. Mai 1943 – nach mehrjährigem Einsatz beim Frankreichfeldzug und dann an der Ostfront – seinen Dienst als Arzt des sogenannten Zigeunerlagers antrat und bis kurz vor der Be-

bereits fast 10'000 Juden vergast worden; als dann in der zweiten Augushälfte die Transporte aus Lodz eintrafen, wurde wohl noch höhere Zahlen erreicht. Um Engpässe bei der Leichenbeseitigung zu vermeiden – die Kremationsöfen waren längst an die Kapazitätsgrenze gestossen – wurden die Verbrennung der Ermordeten in acht oder neun Gruben (über 35 m lang, 7 m breit und knapp 2 m tief) vorgenommen.

Hilberg, Raul: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. 3 Bände. Frankfurt a. M., 1990. Amerikanische Originalausgabe: 1961; deutsche Erstausgabe: Berlin, 1982. Bd. 2: IX. Die Vernichtungszentren. S. 927–1057. S. 1045f. Im Weiteren zitiert als «Hilberg, Vernichtungszentren».

Siehe ausserdem: Höß, Rudolf: *Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen des Rudolf Höß*. Herausgegeben von Martin Broszat. In der Reihe: dtv dokumente. München, 1963. S. 130.

⁴⁰³ Der Ausdruck «Ästhetik der Agonie» stammt von Heinz-Norbert Jock und ist publiziert in: Jocks, Heinz-Norbert: «Jean Tinguely. Ich beschäftige mich mit dem Tod, um ihn zu bekämpfen», in: *Kunstforum International*. Bd. 115, Sept./Okt. 1991. Köln, 1991. S. 266–275. S. 269.

⁴⁰⁴ Während der Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozesse 1945–49 wurde er mehrfach schwer belastet, weshalb er in Abwesenheit zu lebenslanger Haftstrafe verurteilt wurde. Seine Taten blieben dennoch ungesühnt, da er es verstanden hatte, sich nach dem Krieg der Justiz zu entziehen – dies obwohl er im Juni 1945 vorübergehend in amerikanische Gefangenschaft geraten war. Unerkannt hatte Mengele sogar für einige Zeit wieder in seiner Heimatstadt Günzburg (Donau) gelebt und im Familienunternehmen (Landmaschinenfabrik Carl Mengele und Söhne) gearbeitet, bevor er endgültig untertauchte und Mitte der fünfziger Jahre auf verschlungenen Wegen nach Südamerika verschwand, wo er in verschiedenen Staaten Unterschlupf fand. 1979 starb er bei einem Badeunfall im brasilianischen Enseada da Bartioga nahe Sao Paulo.

Eine Exhumierung und die vergleichende genetische Untersuchung mit Erbmaterial seines Sohnes räumten die letzten Zweifel an der Identität des Verunglückten aus und setzten allen Spekulationen ein Ende.

⁴⁰⁵ Zur Person und Laufbahn des Dr. phil. und Dr. med. Josef Mengele siehe u. a.:

– Klee, Ernst: *Auschwitz, die NS-Medizin und ihre Opfer*. Frankfurt a. M., 1997. Hier insbesondere das Kapitel «Mengele – Ein Humangenetiker in Auschwitz», S. 449–491.

– Bastian, Till: *Furchtbare Ärzte. Medizinische Verbrechen im Dritten Reich*. München, 1995. Hier vor allem S. 82f. mit Anm. 156–159.

Ausserdem die Website des Deutschen Historischen Museum, Berlin:

<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/MengeleJosef/> sowie www.shoa.de/p_josef_mengele.html

⁴⁰⁶ Verschuer war 1943 bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) vorstellig geworden, um Fördergelder für verschiedene Forschungsprojekte – deren zwei im KZ Auschwitz – zu erhalten.

freierung des Lagers Ende Januar 1945 durch die Rote Armee wirkte. Zu seinen Pflichten als Mediziner im Konzentrationslager gehörte nebst der Selektion der Arbeitsunfähigen die Überwachung der Misshandlungen und Folter («Prügelstrafe») durch die Lager-SS sowie die Aufsicht über die Hinrichtungen. Ferner gehörte das medizinische Morden zu seinen Aufgaben, d. h. Kranke mit Herzinjektionen «abzuspritzen»⁴⁰⁷.

Er galt als ein «hochintelligenter und gebildeter kalter Zyniker»⁴⁰⁸, legte grossen Wert auf sein gepflegtes Äusseres, gab sich elegant in seiner sorgfältig geschneiderte Uniform, gebärdete sich mit ausgewählten Manieren. Die zur Rampe getriebenen Deportierten mieden die SS-Schergen und wendeten sich Mengele zu, der «infolge seines Aussehens und seines Benehmens das Vertrauen der Menschen gewann». Mengele pflegte – laut Zeugenaussagen – seine Selektionen geradezu zu zelebrieren und selektierte «wie ein guter Dirigent»⁴⁰⁹:

«Er hatte immer eine Hand an seiner Uniformjacke, während er mit der anderen Hand jeweils in die eine oder andere Richtung zeigte, womit er im Ergebnis über Leben und Tod entschied.»

Sogar während seiner Freizeit stand Mengele an der Rampe und sortierte die Neuankömmlinge, denn er wollte sicher gehen, aller eingehenden Zwillingspaare, Kleinwüchsigen, Verkrüppelten für seine Untersuchungen und Experimente habhaft zu werden. Allesamt sollten sie Forschungsobjekte für die Erbbiologische Zentralsammlung des KWI in Berlin werden.⁴¹⁰

Mengele war passionierter Genetiker. In Auschwitz nutzte er die Möglichkeit mit geeignetem ‚Lebendmaterial‘ seine Forschung zur Erblehre voranzutreiben. Sein Hauptinteresse galt dabei der Zwillingforschung: lebend und tot wurden Hunderte eineiige wie zweieiige Zwillinge auf ihr Erbgut hin untersucht. Maria Zombirt, Inhaftierte und Arztschreiberin Mengeles in Birkenau, berichtete später:

«Die Zwillinge waren sein A und O, und ich weiss es daher, weil ich eine äusserst genaue Liste führen musste, und ich erinnere mich daher, dass die höchste Anzahl der Zwillingspaare ca. 350 war, und im Januar 1945, als ich bereits in der Evakuierungskolonie stand, waren es 72 Paare.»⁴¹¹

Mengele infizierte die Zwillinge beispielsweise mit Typhusbakterien, um den Krankheitsverlauf serologisch dokumentieren zu können. Nach erfolgter Begutachtung des Infekts und seiner Auswirkungen wurden die nunmehr ‚unbrauchbaren‘ Versuchspersonen entweder durch Phenolinjektionen oder in der Gaskammer kurzerhand getötet. Weiter versuchte Mengele unter Anwendung barbarischer Methoden, Haar- und Augenfarbe von Zwillingen zu verändern. Er führte Operationen mit Lähmungsfolge durch und entfernte Geschlechtsorgane zum Zwecke seiner anthropologischen Recherchen.⁴¹²

Martina Puzyna, Anthropologin und Häftlingsärztin in Auschwitz, gab Jahrzehnte nach ihrer Gefangenschaft und Tätigkeit in Birkenau einen persönlichen Einblick in Mengeles Motivation zu Protokoll. Sie hatte eine ihr anvertraute Holzkiste, die sie zur Lagerpost bringen musste, geöffnet:

«Als ich allein war, drängte es mich, den Inhalt dieser Kiste, die Mengele so wichtig erschien, kennen zu lernen. Ich öffnete die Kiste und stellte fest, dass sie Gläser enthielt, in denen sich herauspräparierte menschliche Augen befanden. Ich war zutiefst erschüttert, weil mir in diesem

⁴⁰⁷ Das «Abspritzen» war im August 1941 in Auschwitz vom Lagerarzt Dr. Entress entwickelt worden, um eine schnelle, saubere Tötungsart praktizieren zu können (das Vergasen mit Zyklon B war damals noch nicht eingeführt). Das anfänglich erprobte intravenöse Einspritzen von Wasserstoff führte aber erst nach 20 Minuten zum Tod und liess das Opfer bei Bewusstsein. Phenol, direkt ins Herz injiziert, brachte im Nu den gewünschten Häftlingstod. Auf diese Weise wurden ermordet: arbeitsunfähige Kranke ohne Aussicht auf einen neuerlichen Arbeitseinsatz, politische Gefangene, die zur Liquidierung überstellt worden waren, und Kinder, die nicht zur Arbeitskraft taugten und deshalb der Lagerleitung nur lästig schienen. In grossem Umfang begann das Abspritzen der ausgesonderten Auschwitz Häftlinge mit Phenol im September 1941 und dauert bis April 1943. Hierzu: Klee, S. 22–25.

⁴⁰⁸ Klee, S. 460 mit Anm. 37.

⁴⁰⁹ Zeugenaussagen, zitiert nach Klee, S. S. 471 mit Anm. 91 & 92.

⁴¹⁰ Klee, S. 472.

⁴¹¹ Maria Zombirt fertigte die entsprechenden Tabellen und Diagramme der Vermessungen und Analysen an und war für das akribische Abmalen der Augen zuständig. Klee, S. 488 mit Anm. 156.

⁴¹² Es muss davon ausgegangen werden, dass an die 3'000 Zwillingspaare von Mengele aufs grausamste malträtirt wurden. Nur knapp über hundert überlebten die Prozeduren.

Augenblick klar wurde, dass Mengele offenbar fähig war, Menschen umzubringen, um irgendwelche Untersuchungsergebnisse zu erlangen.»⁴¹³

Mengeles hemmungsloser Forschungsdrang wird ausserdem aus dem Bericht des Arztes Miklós Nyiszli, Häftling in Auschwitz und Assistent Mengeles, evident:

«In dem Arbeitsraum neben dem Sektionssaal warteten 14 Zigeunerzwillinge unter Bewachung von SS, bitter weinend. Dr. Mengele sagte kein Wort zu uns, bereitete eine 10 ccm und eine 5 ccm Spritze vor. Aus einer Schachtel legte er Evipan, aus einer anderen Chloroform, das sich in 20 ccm Gläschen befand, auf den Operationstisch. Danach führten sie den ersten Zwilling herein, es war ein 14 Jahre altes Mädchen. Dr. Mengele befahl mir, das Mädchen zu entkleiden und auf den Seziertisch zu legen. Danach spritzte er in dessen rechten Arm intravenös Evipan ein. Nachdem das Kind eingeschlafen war, tastete er die linke Herzkammer aus und injizierte 10 ccm Chloroform. Das Kind war nach einigen Zuckungen tot, worauf Dr. Mengele es in die Leichenkammer bringen liess. In dieser Weise folgte in dieser Nacht die Tötung aller Zwillinge. Dr. Mengele fragt uns, wieviele Leichen wir täglich sezieren könnten. Er dachte, wir könnten 7 bis 8 erledigen. Wir antworteten darauf, dass wir im Durchschnitt 4 Leichen sezieren könnten, wenn er präzise wissenschaftliche Arbeit von uns erwarte. Damit war er einverstanden.»⁴¹⁴

Als abschliessendes Urteil über Josef Mengele befand Martina Puzynas: «Ich hielt Mengele gewissermassen für das Abbild des Manischen. Er stellte die Wahrheit auf den Kopf ... Er war Rassist und Nazi.»⁴¹⁵

Diese Einschätzung wird bestätigt vom SS-Arzt Dr. Hans Münch, Mengeles Gesprächspartner in Auschwitz:

«Mengele war vollkommen davon überzeugt, dass die Juden vernichtet werden müssten ... Mengele räumte zwar ein, dass zunächst die arbeitsfähigen Juden noch am Leben zu bleiben hätten. Es müsse indes verhindert werden, dass sich die Juden noch weiter vermehrten.»⁴¹⁶

Das Selektionsprinzip, das heisst Auslese und Ausmerze, war Mengele Garant für die Funktions- und Lebenstüchtigkeit eine Gesellschaft. Folglich galt es Behinderte, Schwachbegabte, Träger minderwertigen Erbgutes (gemäss Nazi-Ideologie Juden) zu eliminieren. Ein solches idealistisch-herrisches Weltbild liess keinen Raum für Zweifel, geschweige denn für Schuldgefühle.⁴¹⁷ Die Gaskammern in Auschwitz dienten in diesem Sinne der «Artverbesserung».

Statistisch gesehen waren die medizinischen Versuche in den Konzentrationslagern mit «nur» ein paar tausend Opfern eine Marginalie des Vernichtungsprozesses im Dritten Reich.⁴¹⁸ Doch die Gefühl-

⁴¹³ Martina Puzyna, Aussage im Mengele-Verfahren 1972. Zitiert nach Klee, S. 486 mit Anm. 148.

⁴¹⁴ Klee, S. 490 mit Anm. 160.

⁴¹⁵ Martina Puzyna in einem Interview 1985, publiziert in: Posner, Gerald L./Ware, John: *Mengele. Die Jagd auf den Todesengel*. Berlin/Weimar, 1993. S. 65. Hier zitiert aus Klee, S. 487 mit Anm. 150.

⁴¹⁶ Klee, S. 461 mit Anm. 41.

⁴¹⁷ Mengele blieb zeitlebens Biologist und Rassist, wie seine Tagebuchaufzeichnungen nach 1945 belegen. Siehe Klee, S. 461.

⁴¹⁸ Hierzu Hilberg, Vernichtungszentren, S. 1013.

Zur Rolle der Ärzte und der medizinischen Forschung bei den Tötungsexzessen in den NS-Lagern geben folgende Publikationen Aufschluss (die genannten Seiten behandeln Josef Mengele):

- Distel, Barbara: *Konzentrationslager Dachau. Das erste KZ in Deutschland · Das Leben im Konzentrationslager · Medizinische Versuche · Transporte · Exekutionen · Befreiung der Häftlinge*. Comité International de Dachau (Hrsg.). Dachau, 1972.

- Friedlander, Henry: *Der Weg zum NS-Genozid. Von der Euthanasie zur Endlösung*. Berlin, 1997. S. 225–227.

- Hilberg, Vernichtungszentren, S. 1001–1013: «Medizinische Experimente».

- Kater, Michael H.: *Ärzte als Hitlers Helfer*. Hamburg/Wien, 2000. Amerikanische Originalausgabe: *Doctors under Hitler*. Chapel Hill (North Carolina), 1989. S. 378–381.

- Klee, Ernst: «Den Hahn aufzudrehen war ja keine grosse Sache». Vergasungsärzte während der NS-Zeit und danach», in: *Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Heft 4: «Medizin im NS-Staat. Täter, Opfer Handlager». Dachau, 1988. S. 1–21. (Mengele wird hier nicht explizit thematisiert)

- Lifton, Robert Jay: *Ärzte im Dritten Reich*. Stuttgart, 1992. Amerikanische Originalausgabe: *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*. New York, 1986. «Dr. Auschwitz: Josef Mengele», S. 393–449.

- Müller-Hill, Benno: *Tödliche Wissenschaft. Die Aussonderung von Juden, Zigeunern und Geisteskranken 1933–1945*. Reinbek bei Hamburg, 1984. S. 72–75.

und Skrupellosigkeit, mit welcher diese durchgeführt wurden, und der Grad an Zerstörung, der den menschlichen Versuchsobjekten im Namen der Wissenschaft zugefügt wurde, ist ohne Beispiel.

Was Günther Anders über die Auschwitzmörder im Allgemeinen feststellt, lässt sich besonders für Mengele und seine Ärztekollegen sagen:

«Dass sie im Lebendigen nichts anderes mehr sahen als das *«noch Quälbare»* (dies die heimliche Definition von *«Leben»* im Lager) und dass sie die Menschen in diesem Sinne auch behandelten und das nicht nur taten, sondern tun durften und sollten [...]»⁴¹⁹

In Anbetracht von Mengeles Wirken ist dem Fazit des deutschen Philosophen Theodor Adorno zu Auschwitz nichts hinzuzufügen:

«Der Satz, der Tod sei immer dasselbe, ist so abstrakt wie unwahr; die Gestalt, in der das Bewusstsein mit dem Tod sich abfindet, variiert samt den konkreten Bedingungen, wie einer stirbt, bis in die Physis hinein. Neues Grauen hat der Tod in den Lagern: seit Auschwitz heisst den Tod fürchten Schlimmeres fürchten als den Tod.»⁴²⁰

Der SS-Arzt Josef Mengele gereichte Jean Tinguely als verabscheuenswürdiges Vorbild für seinen zentralen Todesdämon «Mengele (Haupt-Altar)»; im absurden Treiben des Maschinenzirkus «Mengele Totentanz» finden die abscheulichen Vernichtungsvorgänge ihre groteske Referenz.

Friedländer betont (S. 225), dass die Versuche von Josef Mengele in Auschwitz «die ungeheuerlichste Beispiel für die Zusammenarbeit gewissenloser Forscher mit ebenso skrupellosen ranghöheren Wissenschaftlern und renommierten wissenschaftlichen Institutionen» gewesen sei.

Bei Hilberg (S. 1003) und Distel (S. 10) ist zu erfahren, dass Heinrich Himmler, der eine eigene SS-Wissenschaft aufbauen wollte, selbst stets grosses Interesse an der medizinischen Forschung in den Lagern hegte und keinerlei Bedenken hatte, den SS-Ärzten KZ-Häftlinge als ‚Versuchskaninchen‘ zuzubilligen. Die Experimente wurden mit der Begründung legitimiert, dass mit deren Hilfe Überlebens- und Heilungschancen der deutschen Soldaten an der Front verbessert werden sollten.

Faktisch war es eines der Hauptanliegen der NS-Forscher, bei den unliebsamen Juden, Roma et al. durch einfache, schnelle medizinische Eingriffe Fortpflanzungsunfähigkeit zu erzielen (dies möglichst ohne deren Wissen) und so deren Ausrottung zu besiegeln. Etwa mit dem Injizieren von *Caladium seguinum*, Extrakt einer südamerikanischen Pflanze, versuchte man die angestrebte Sterilisierung «minderwertiger» Menschen zu bewerkstelligen. Hilberg schreibt, dass in Naziärztekreisen immer wieder darüber nachgedacht wurde, die unterworfenen Völker ohne Gelegenheit zur Regeneration eines natürlichen Todes sterben zu lassen, nachdem ihre Arbeitskraft intensiv ausgebeutet worden sei.

⁴¹⁹ Anders, Günther: «Nach *«Holocaust»* 1979», in: Ders.: *Besuch im Hades*. München, 1979. 1985². S. 179–216. S. 205. Anders unterscheidet hier die Auschwitzmorde von den massenhaften Tötungen durch den Abwurf von Atombomben während des Zweiten Weltkrieges und schickt seinem Auschwitz-Votum relativierend voraus: «Was über Hiroshima und Nagasaki geschah, war *Massenmord ohne Mörder* und vollzog sich ohne jede Bosheit.»

⁴²⁰ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M., 1966. S. 362. Das Zitat stammt aus Adornos «Meditationen zur Metaphysik».

Werke zum Vietnam-Krieg

Duane Hanson «War (Vietnam-Piece)» 1967

- Zur Wahrhaftigkeit einer realistischen Darstellung bei Duane Hanson
- Zur Visualisierbarkeit moderner Kriegsgreuel
- Augenzeugenberichte von den Verhältnissen an der Front in Vietnam
- Vorbehalte und Proteste in der amerikanischen Öffentlichkeit gegen das Militärengagement in Vietnam

Edward Kienholz «The Eleventh Hour Final»/ «Spätnachrichten zur elften Stunde» 1968

- Die Berichterstattung der Ereignisse in Vietnam durch das Fernsehen zur Entstehungszeit des Tableaus
- Die Gefallenen-Statistik
- Der Puppenkopf im Fernseher
- Der Topos «Medien – Macht – Manipulation» im Werk von Edward Kienholz

Edward Kienholz «The Portable War Memorial»/ «Das transportable Kriegsdenkmal» 1968

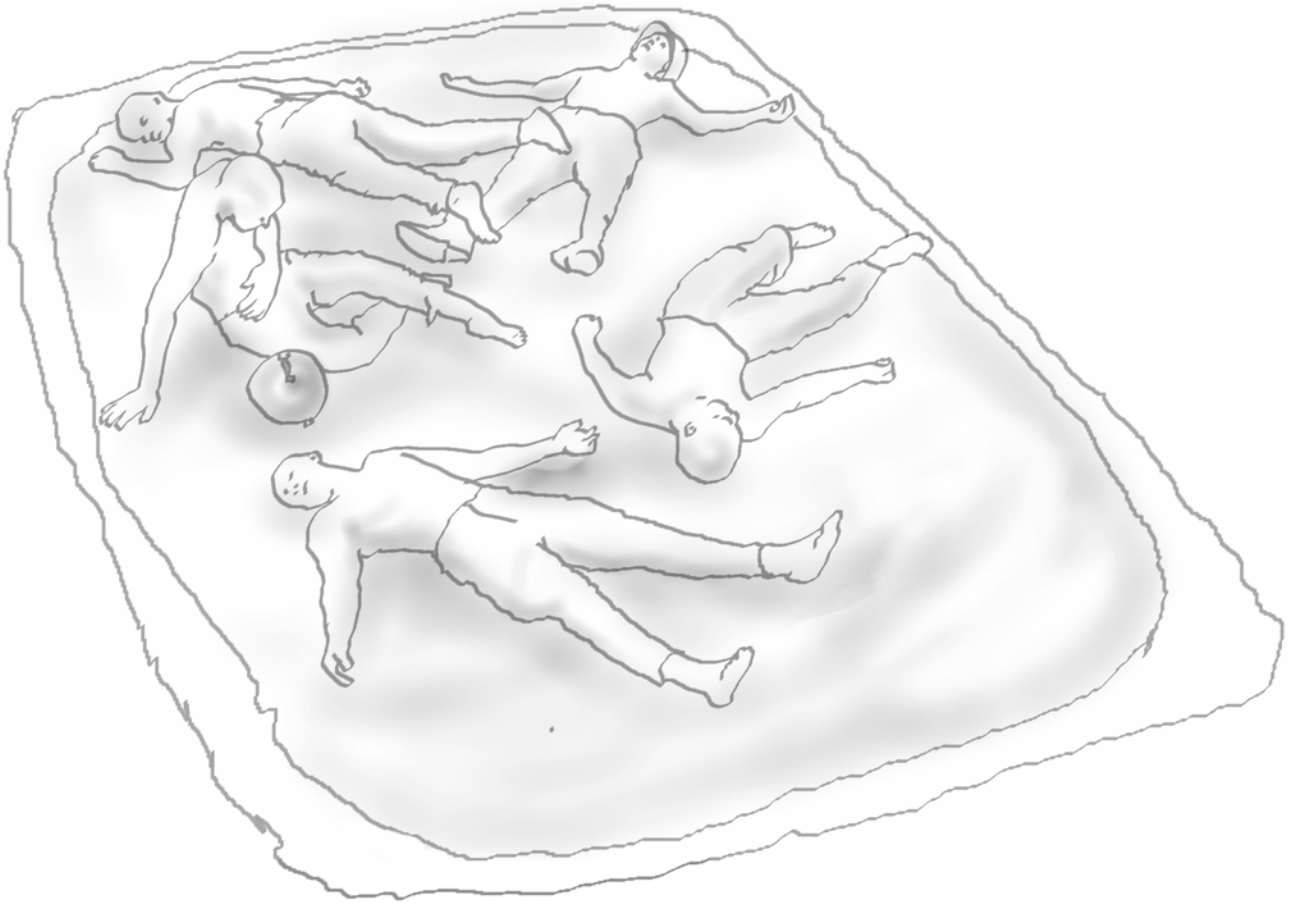
- Zur Realisation des «Portable War Memorial»
- «Good Bless America»
- Das Fahnenhissen
- Hot Dogs, Chili und Coke
- Der Blick auf eine beunruhigende Zukunft
- Edward Kienholz, ein politischer Künstler?

Edward Kienholz «The Non War Memorial»/ «Das Kein-Krieg-Denkmal» 1970

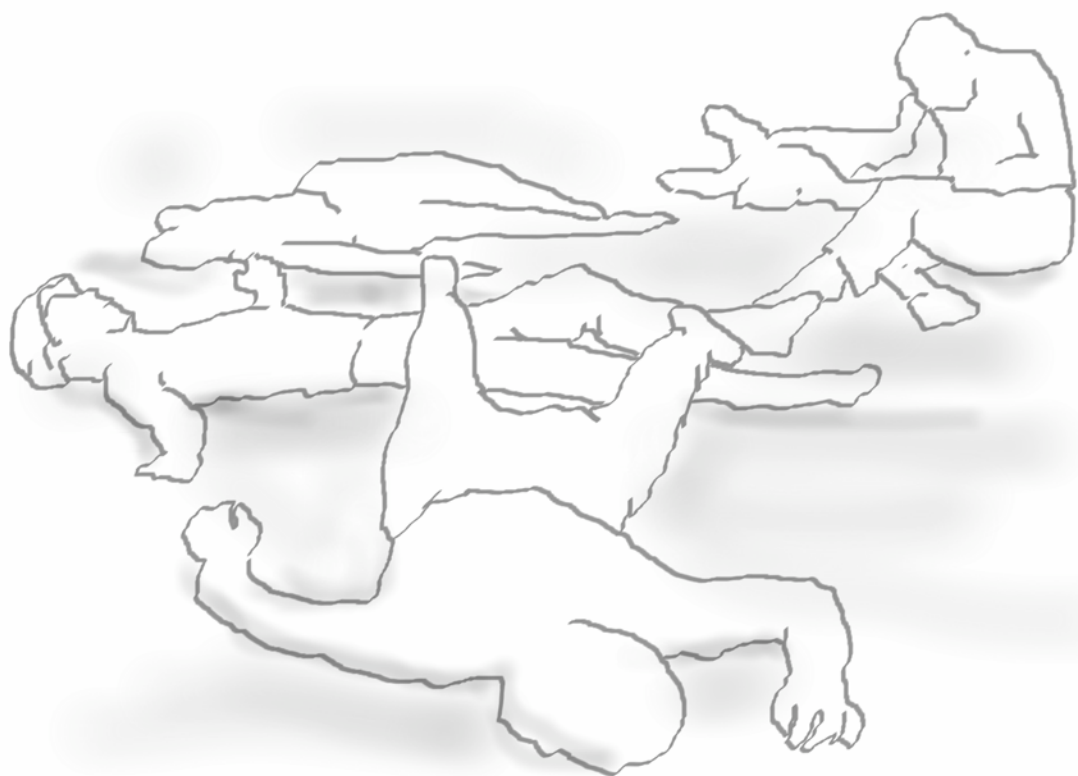
- Die toten Amerikaner im öffentlichen Bewusstsein
- Zusammenhänge von Kienholz' Kunstleichen mit der Kriegswirklichkeit

George Segal «The Execution»/ «Die Hinrichtung» 1967

- Entstehungszusammenhänge und ikonographische Anregungen
- Erproben einer glaubhaften Opferikonographie



-
Duane Hanson
War (Vietnam-Piece)
1967



-
Duane Hanson
War (Vietnam-Piece)
1967

«War (Vietnam-Piece)»

Duane Hanson (1925–1996)

1967, installative Plastik bestehend aus fünf lebensechten Figuren, Soldaten der Infanterie, tot oder sterbend gezeigt

Polyesterharz, Fiberglas, farbig bemalt mit Öl und Mischtechnik, Textil, Eisen, Erde

77 x ca. 560 x ca. 370 cm

Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum (seit 1973)

Die ursprünglich zwischen den Leichen herumliegenden Geschosshülsen sind heute nicht mehr zu eruieren, da sie der ‚Souvenirsucht‘ von Museumsbesuchern zum Opfer gefallen sind.

Vier tote amerikanische Soldaten, ein fünfter verwundet, liegen niedergeschossen im Staub. Ihre halbentblößten Körper sind verdreckt, stellenweise mit gerinnendem Blut verschmiert, ansonsten intakt. Das Terrain ist auf einer etwa 20 Quadratmeter grossen Plache simuliert und als angetrocknete Schlammfläche angedeutet. Trotz grosser Nähe zur Wirklichkeit – die Männer tragen richtige Uniformhosen sowie vereinzelt Armeebüts und Helme – zeigen die Gefallenen in den Details eine summarische Behandlung: die Augen fehlen, das Kopfhaar ist schematisch aufgemalt, Bearbeitungsspuren entziehen den Gesichtern die unverwechselbare Individualität, ferner sind die nackten Füße als kompakte Formen ausgeführt.⁴²¹ Die Entpersönlichung der Niedergestreckten kann möglicherweise dem Bestreben des Künstlers nach Verallgemeinerung zugeschrieben werden, muss vielleicht aber auch mit der amerikanischen Tradition der Bildzensur in Zusammenhang gebracht werden. Die Rechte von Angehörigen galten den Kriegsberichterstattem wie Medienschaffenden (und gelten weitgehend heute noch) als unantastbar, weshalb es moralisch stets geboten war, – wenn es überhaupt zur Illustration von Gefallenen kam – die Gesichter der eigenen Todesopfer nicht unverhüllt abzubilden, sondern zur Aufnahmen zu reproduzieren, welche die Leichen bäuchlings oder mit abgewandtem Antlitz zeigen.⁴²²

Als Duane Hanson unter Zuhilfenahme von Modellen, die er in Gips abformte, «War (Vietnam-Piece)» 1967 schuf, standen rund 475'000 amerikanische Soldaten in Vietnam im Einsatz. Bis zum Sommer dieses Jahres waren die Rekrutierungen auf 30'000 Mann im Monat angewachsen, mehr als 13'000 Amerikaner hatte bis dato der Tod ereilt.⁴²³ Nicht unerwähnt bleibe, dass die Rekrutierung und der Krieg für farbige Menschen anders war als für Weisse; ihre Zahl war sowohl bei den Aushebungen wie bei den Anwerbungen überdurchschnittlich, denn die weissen Mittel- und Oberklasse-Altersgenossen erwirkten Aufschub zugunsten des Colleges, erhielten Dispens auf Grund eines ärztlichen Attests oder dislozierten unter Protest nach Canada. So hatten die Minderheiten der amerikanischen Gesellschaft das Gros der Gefechtsangriffe zu ertragen, sie dienten in niederen Rängen, vornehmlich in der Infanterie, und hatten nicht selten unter Rassismus und Unterdrückung durch ihre weissen Vorgesetzten zu leiden.⁴²⁴ Dieser Sachverhalt ist in Hansons Soldaten-Gruppe nicht impliziert, da es sich bei allen fünf um Weisse zu handeln scheint. Der erwähnte Sachverhalt wurde erst nach Beendigung des Vietnam-Krieges ausführlich bekannt.

⁴²¹ Detaillierte Informationen zur Materialität des Werkes gibt Ruhloff, Marianne: «Krieg – live. Zur Plastik «War (Vietnam-Piece)» von Duane Hanson und zu einem Plakat von Peter Brandt über das Massaker in My Lai», in: «Frieden. Skulpturen, Fotografien, Zeichnungen». Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum. In der Reihe: Studioausstellungen. Heft 8. Verschiedene AutorInnen. Duisburg, 1982. Ohne Paginierung.

Des Weiteren siehe: Bestandskatalog *Skulpturen Wilhelm-Lehmbruck Museum Duisburg*. Brockhaus, Christoph/Leinz, Gottlieb (Hrsg.). Lepper, Katharina. Duisburg, 1992. S. 126f., S. 239.

⁴²² Hierzu Sontag, Susan: *Die Leiden anderer betrachten*. München/Wien, 2003. S. 83–84.

⁴²³ Herring, S. 190. Bis zum Abzug aller US-Truppen und zur Beendigung des militärischen Engagements 1975 wird die Zahl der in Vietnam zu Tode gekommenen Amerikaner auf rund 58'000 angestiegen sein.

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass im Zuge des militärischen Vietnam-Engagements der USA die allgemeine Wehrpflicht wieder eingeführt wurde und die im Feld stehende Soldaten deshalb als GIs (government issue – eingezogener Soldat) zu bezeichnen sind.

⁴²⁴ So erstaunt es nicht, dass etliche unter ihnen sich gelegentlich mehr mit den ‚feindlichen‘ Vietnamesen identifizierten als mit jener Kultur, zu deren Schutz sie abgeordnet worden waren.

Siehe hierzu: Lippard, Lucy R.: *A Different War. Vietnam in Art*. Bellingham (Washington), 1990. S. 11.

Zur Wahrhaftigkeit einer realistischen Darstellung bei Duane Hanson

Duane Hanson verzichtet bei seinem «War (Vietnam Piece)» auf die Nennung eines bestimmten Kriegseignisses⁴²⁵, generalisiert die Situation ohne Bezugnahme auf eine photographische Vorlage aus dem Konflikt. Das Werk erlaubt einzig einen fragmentarischen Blick auf die Folgen eines Gefechts, lässt die eigentliche Schlachtszene nur in der Vorstellung des Betrachtenden stattfinden, blendet den Feind aus und vermeidet so die Gefahr eines inadäquaten Imitationsversuchs. Auch die zuhauf involvierten und gefallenen vietnamesischen Verbündeten finden keine Berücksichtigung.⁴²⁶ Die Absonderung und Verallgemeinerung der Soldaten dient der Steigerung des formalen beziehungsweise inhaltlichen Ausdrucks. «Ich wollte Aufmerksamkeit gegenüber dem Krieg, dem Schmutz, dem Dreck, dem Blutvergiessen und der Erschöpfung erregen. Die Arbeit war Angst einflössend, aber sie hatte eine Botschaft.»⁴²⁷ Indem Hanson die Gefallenengruppe isoliert, den Angreifer ausklammert, das eigentliche Gefecht ausblendet, erhebt er die Opfer zu einem zeichenhaften Mahnmal.

Hanson inszeniert die Körperhaltung zweier Gefallener als Zitat des gekreuzigten Christus und zeigt den Verletzten im Habitus der berühmten antiken Skulptur «Sterbender Gallier»⁴²⁸. Dadurch rückt die Szene von dokumentarischem Verismus ab, das Werk ist im Übergangsbereich zwischen naturalistischer Kriegsschilderung und mahnender, stilisierender Geste anzusiedeln. Der Kunst-Philosoph Hans Heinz Holz betont, dass erst das «Herausarbeiten von anschaulichen Momenten»⁴²⁹ den Sinn der plastischen Inszenierung zu verdeutlichen und schliesslich das betrachtende Visavis zu weitergehenden Überlegungen und Schlüssen anzuhalten vermag. Die Überlagerung von realistischer dreidimensionaler Reportage und Stilisierung findet sich als verbindendes Merkmal in den zeitgleichen Plastiken Hansons. Insbesondere die theatralische Inszenierung von «Riot» (1967) ist in diesem Zusammenhang zu nennen, ausserdem «Bowery Derelicts» (1969), das an der documenta 5 1972 Furore machen sollte und für die damalige Realismus-Debatte von Belang war.⁴³⁰

Hanson, der den Vietnamkrieg nicht am eigenen Leib erlebte, wollte als Künstler seinen Vorbehalten gegenüber dem Einsatz von jungen Amerikanern im Fernen Osten Nachdruck verleihen. Das Werk fällt in seine Frühzeit als Plastiker, in der er mit grossem Engagement und offensiv auf soziale Missstände hinweist, Opfer von Unfällen und Gewaltverbrechen in seinen künstlerischen Fokus nimmt und in deutlichen ‚Bildern‘ mit den Benachteiligten der Gesellschaft sympathisiert. 1970 wird Hanson

⁴²⁵ Genaugenommen war der Vietnam-Konflikt kein Krieg, da zu keinem Zeitpunkt eine Kriegserklärung ausgesprochen worden war und später auch kein offizieller Friedensschluss stattgefunden hatte. Die Bezeichnung ‚Vietnamkrieg‘ ist dennoch in der Literatur etabliert, weshalb sie auch in der vorliegenden Arbeit zur Anwendung kommt.

⁴²⁶ Zu erklären ist diese Auslassung möglicherweise mit der Tatsache, dass die Vietnamesen in Amerika entweder dämonisiert, sentimentalisiert oder unsichtbar gemacht wurden. Für viele Amerikaner und für das offizielle Amerika existieren sie sozusagen nicht, sind sie namenlos und in der Berichterstattung marginalisiert. Todd Gitlin im Vorwort zu Wells, Tom: *The War Within. America's Battle Over Vietnam*. Berkeley, 1994. S. xii.

⁴²⁷ «It's an interpretation of life. Its purpose is to call attention to war, the grubbiness, the mud, the blood and gore and fatigue, the futility of it all. It's frightening, but it has a message», zitiert bei Bush, Martin H.: *Duane Hanson*. Wichita, 1976. S. 26.

In dt. Übersetzung in: «Duane Hanson. Skulpturen». Buchsteiner, Thomas/Bush, Martin H. (Hrsg.). Begleitpublikation zur Ausstellungstournee in: 1990/1991 Kunsthalle Tübingen; 1991 Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, Kunstverein in Hamburg, Haus am Waldsee, Berlin; 1991/1992 Neue Galerie der Stadt Linz/Wolfgang-Gurlitt-Museum; 1992 KunstHausWien. Ostfildern/Stuttgart, 1990. S. 17.

⁴²⁸ Zum «Sterbenden Gallier»: Teil des mehrfigurigen Weihegeschenk (in Bronze), das König Attalos I. von Pergamon, um 210 v. Chr. den Göttern zum Dank für seinen Sieg über die Gallier (Galater) errichten liess (Künstler wahrscheinlich Epigonos von Pergamon). Römische Kopie in Kapitولينischen Museen, Rom, 93 cm h; Wiederauffindung der römischen Marmorfigur im Jahre 1622. Original verloren. Scheffold, Karl: *Die Griechen und ihre Nachbarn*. In der Reihe: Propyläen Kunstgeschichte. Frankfurt a. M./Berlin, 1990. S. 197 f., Nr. 129: «Grosse Gallier-Gruppe».

Siehe hierzu auch: Türr, Karina: «Zur Ikonographie des Gefallenen – Vom Sterbenden Gallier bis zu Hansons Vietnam-Piece», in: «Frieden. Skulpturen, Fotografien, Zeichnungen». Duisburg, 1982.

⁴²⁹ Holz, Hans Heinz: *Philosophische Theorie der bildenden Künste*. Bd. 3: Der Zerfall der Bedeutungen. Zur Funktion des ästhetischen Gegenstandes im Spätkapitalismus. Bielefeld, 1997. S. 89: «Ein Gipsabguss eines Totenkopfs zum Beispiel ist kein Kunstwerk. Gerade erst die formale Veränderung, die formale Artikulation, das Herausarbeiten von anschaulichen Momenten, die den Sinn des Dargestellten verdeutlichen sollen, machen das Kunstwerk zum Kunstwerk und eben dies ist es, was vom Betrachter in der Reflexion auf den Gegenstand aufgenommen und realisiert wird.»

⁴³⁰ Von der einstmals 7figurigen Gruppe sind nur zwei erhalten, die heute als «Policeman and Rioter» im Werkverzeichnis figurieren; die andern 5 Figuren hatte der Künstler selbst zerstört. Abbildungen der oben angeführten Werke und weitere Informationen finden sich in: Buchsteiner, Thomas/Letze, Otto (Hrsg.): *Duane Hanson. More Than Reality*. Verschiedene AutorInnen. Publiziert anlässlich der europäischen Ausstellungstournee 2001–2003 in: Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Galerie der Stadt Stuttgart, Padiglione d'Arte Contemporanea Mailand, Kunsthalle Rotterdam, National Galleries of Scotland in Edinburgh, Kunsthau Zürich. Ostfildern-Ruit, 2001.

jedoch von dieser Art der Parteinahme Abstand nehmen und seine neue Zurückhaltung begründen: «Man kann nicht immer schreien und protestieren. Man muss einmal eine Weile flüstern, und manchmal ist das Flüstern machtvoller als alles Schreien, das man macht.»⁴³¹

Zur Visualisierbarkeit moderner Kriegsgreuel

Schon in Bezug auf den Ersten Weltkrieg war die Problematik der Darstellbarkeit eines Krieges mit den Mitteln der Kunst diskutiert worden und der Kunsthistoriker Richard Hamann hatte 1917 den modernen Krieg für undarstellbar erklärt:

«Das ist ohne Frage, dass eine moderne Schlacht in ihrer Ausdehnung und geistigen Bedeutung undarstellbar geworden ist. Jede Darstellung, die uns Soldaten, Stürme, Bewegungen, Geschütze, Schüsse, heroische Akte, Sieger und Besiegte zeigt, muss notwendig Episoden geben, die, mögen sie noch so menschlich erhebend oder erschütternd sein, doch nur winzige Kleinigkeiten, Ausschnitte des ungeheuren Geschehens darstellen, das die moderne Schlacht bedeutet, und umso kleinlicher, je naturgetreuer es ist. Eine malerische Darstellung aber, die ein möglichst grosses Schlachtfeld zu überblicken versuchte, würde mehr als je alle Schlachtmomente aus den Augen verlieren, und man würde Menschen überhaupt nicht sehen, nur weites Feld, Ruinen, Dämpfe, Wolken, Himmel. Und je feiner ein Künstler, der den Auftrag erhält, uns ein Bild des Krieges zu entwerfen, ein solches Schlachtfeld malerisch auszubilden versteht, um so unwürdiger der grossen Zeit wird er uns erscheinen, ein Aesthet und Geniesser.

Eher werden wir die anklagenden Stimmen zu würdigen wissen, Darstellungen der Martyrien der Kämpfer und Verwundeten, der Gefangenen und Flüchtlinge. (...) Das Martyrium aber derer, die im Trommelfeuer auszuharren verpflichtet waren, kann keine Darstellung schildern, und die Masse, das Quantum des Leidens, das ein solcher Krieg über die Welt gebracht hat, lässt sich nicht einmal andeutungsweise auf engem Raum eines Bildes zusammendrängen.»⁴³²

Im Unterschied zur bildenden Kunst kann der Dokumentarfilm mit seinen spezifisch filmischen Möglichkeiten, der Verknüpfung einer Vielzahl von Bildern und Standpunkten, ausführlicher auf ein kriegerisches Geschehen eintreten und auch die Fährnisse der Betroffenen angemessener beleuchten.

Augenzeugenberichte von den Verhältnissen an der Front in Vietnam

Der Dokumentarfilm «A Face of War»⁴³³ von Eugene Jones (1967) präsentiert dem Publikum den Vietnam-Krieg aus der Perspektive der Soldaten. Während mehr als drei Monaten hatte Jones' Equipe eine Marine-Kompanie begleitet und gefilmt mit dem Ziel, eine verdichtete Illustration der Tagesrealitäten und Kampfbedingungen der Soldaten herzustellen. Jones selbst wurde während dieser Zeit zweimal verwundet. So fokussiert der Film denn auch bei der ersten Gefechtsszene die Verwundeten und deren Versorgung. Die Kamera an der Front entmythologisiert den Tod, zeigt ihn als plötzlich eintretenden und schockierende Realität. Geradezu fatalistisch mutet die Aussage eines im Film befragten Soldaten an: «If one of those snipers gets you, it isn't because of skill, but only because of luck.» Derselbe Soldat erklärt die Aussichtslosigkeit des Unterfangens, indem er den Feindkontakt im Urwald als eine Art Katz-und-Maus-Spiel beschreibt: «The only thing we really control is this hill we're standing on, and that's only during the day. At night, Charlie [the enemy] has complete freedom to do whatever he wants.»⁴³⁴

Als Kriegsziel nennt Eugene Jones' Film die Ausrottung aller Vietcong-Anhänger in der Region und zeigt gleichzeitig auf, dass die Amerikaner statt als Angreifer zu agieren, nur als Zielscheibe dienen. Der Feind ist weitgehend unsichtbar und dennoch allgegenwärtig. Die Bedrohung von Leib und Leben, dies macht der Film deutlich, ist die Hauptsorge der Soldaten. Nicht Politik oder Ideologie, sondern das eigene Überleben beherrscht ihr Denken und motiviert ihr Verhalten an der Front: «Although the men are admirable for the compassion they display for both each other and the

⁴³¹ Zitiert nach: Ruhloff (dort ohne Quellenangabe).

⁴³² Zitiert nach: Warnke, Martin: Vorwort in «Kriegszeit». Marburg, 1978. S. 1–5. S. 2f.

⁴³³ Eine Beschreibung des Filmes legt Thomas Slater dar und zitiert verschiedene Aussagen von Soldaten an der Front. Slater, Thomas J.: «Teaching Vietnam. The Politics of Documentary», in: Anderegg, Michael (Hrsg.): *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*. Verschiedene AutorInnen. Philadelphia, 1991. S. 269–290. S. 273f.

⁴³⁴ Slater, S. 274.

Vietnamese people, if they perform any altruistic service it is as a by-product of their efforts to survive.»⁴³⁵

Obwohl in jenen Fällen, in denen Einheiten amerikanischer Soldaten in Südvietnam im Einsatz waren, diese in der Regel die Oberhand gewannen⁴³⁶ und obwohl es in Südvietnam kein Gebiet gab, in welchem der Feind sich vor dem amerikanischen Gefechtsfeuer in Sicherheit hätte wännen können, waren sich viele Beobachter ab Mitte 1967 im Klaren, dass die Hoffnung auf einen schnellen und relativ kostengünstigen militärischen Sieg verfehlt sei – dies trotz der beeindruckenden Gefallenen-Vergleichs-Statistik. Jeder amerikanische (Luft-)Angriff gleiche einem Hammerschlag auf einen schwimmenden Korken, liess der Journalist Malcolm Browne 1968 metaphorisch verlautbaren.⁴³⁷

Eine grosse Schwierigkeit für die Kämpfenden war der Umstand, dass es während des ganzen Krieges keine klar definierte Frontlinie gab, die meisten Gefechte fanden sporadisch und ziemlich unvorhersehbar statt. George Herring⁴³⁸ bestätigt, dass es in den Jahren von 1965 bis 1967 schwierig war, die Resultate der US-Boden-Operationen zu werten. Nach seiner Einschätzung kämpften amerikanische Truppen damals gut,⁴³⁹ trotz der miserablen Konditionen, unter welchen der Krieg geführt wurde: dichter Dschungel, tiefe Sümpfe und Morast, Feuerameisen und Blutegel, Sprengfallen und Überfälle, ein schwer fassbarer, aber tödlicher Feind. Die Drastik eines Überraschungsangriffs aus dem Hinterhalt beschreibt der Reporter Michael Held in seinem ungeschönten Erlebnisbericht «Dispatches»⁴⁴⁰:

«Twenty yards in front of us men were running around totally out of their minds. One man was dead (they told me later it was only because he'd been walking forward with his flak jacket open, another real detail to get down and never fuck with again), one was on his hands and knees vomiting some evil pink substance, and one, quite near us, was propped up against a tree facing away from the direction of the round, making himself look at the incredible thing that had just happened to his leg, screwed around about once at some point below his knee like a goofy scarecrow leg. He looked away and then back again, looking at it for a few seconds longer each time, then he settled in for about a minute, shaking his head and smiling, until his face became serious and he passed out.»⁴⁴¹

Held gibt zu bedenken, dass solche Verwundeten manchmal Stunden, gar Tage, auf medizinische Versorgung und einen Transport ins nächste Lazarett warten mussten, weshalb viele Männer den Tod fanden, die hätten gerettet werden können.⁴⁴²

Bayard Hooper gab 1967 in der Juli-Nummer von *Life*⁴⁴³ ausführlichen seine Erfahrungen und Einsichten wieder, die er als ‚Gast‘ bei einer Boden-Operation gewonnen hatte:

«Two hours later I was thrust between two huge, silent Negro riflemen of the 1st Infantry Division, and our choppers flapped off to begin a 10-day sweep through an area that had not been probed

⁴³⁵ Slater, S. 275.

⁴³⁶ Dies im Unterschied zur Bilanz der südvietnamesischen Regierungstruppen.

⁴³⁷ «[Each American blow] was like a sledgehammer on a floating cork, somehow the cork refuses to stay down.» Browne, Malcolm W.: *The New Face of War*. Indianapolis, 1968. S. ix. Zitiert nach Herring, S. 173.

⁴³⁸ Herring, George C.: *America's Longest War. The United States and Vietnam, 1950–1975*. Dritte erweiterte Ausgabe. New York, 1996. Erstausgabe: 1979. S. 170.

⁴³⁹ Erst Ende der 60er Jahr änderte sich die Haltung der in Einsatz stehenden Soldaten merklich. Herring verweist auf die abnehmende Unterstützung des Krieges durch die amerikanische Öffentlichkeit, den Truppenabbau und die enormen Frustrationen an den Kriegsschauplätzen. «The malaise that increasingly afflicted the nation quickly spread to the U.S. armed forces in Vietnam. Until 1969, American GIs had fought superbly. After the initiation of Nixon's troop-withdrawal policy, however, the purpose of the war became increasingly murky to those called upon to fight it, and many GIs became much more reluctant to put their lives on the line. Discipline broke down in some units, with enlisted men simply refusing to obey their officers' orders.» Herring, S. 268.

⁴⁴⁰ Held, Michael: *Dispatches*. New York, 1978. Held arbeitete seit 1967 als Korrespondent für den *Esquire* in Vietnam.

⁴⁴¹ Held, S. 32.

⁴⁴² Held, S. 24: «Wounded backed up for hours and sometimes days, and a lot of men died who might have been saved.»

⁴⁴³ Das Magazin *Life* veröffentlichte schon vor Beginn des eigentlichen Konflikts und bis zu dessen Einstellung 1972 regelmässig Berichte und Bilder aus dem Krisengebiet. Hingewiesen sei insbesondere auf die beunruhigenden Bildreportagen in Schwarzweiss und Farbe von Larry Burrow, Don McCullin und Tim Page. Zur Geschichte der illustrierten Kriegsberichterstattung siehe u. a.: Meier, Marco: «Wahrnehmung im Augenblick des Grauens. Über die Fotografie im Krieg», in: *du. Die Zeitschrift der Kultur*. Nr. 7/8. «Vietnam. Dossier Erinnerung». Juli/August 1997. Zürich, 1997. S. 94–101. Das genannte du-Heft enthält im Kapitel «Gesichter des Kriegs. Ein dossier in fünf Teilen» eine grosse Zahl solcher Bilddokumente. S.51–93.

for several months. The landing was pure Hollywood: 1,500 men dropped in 12 minutes in a swirl of dust and smoke grenades and the occasional chatter of automatic weapons. There was only one thing lacking: the V.C., who seldom let us pick the spots for a fight, had departed. As the troops moved into the tree line to begin the long, prickly business of probing booby-trapped trails for snipers, I stopped to watch the jets and rocket-carrying helicopters wheel in to plaster the next drop zone. Above the fusillade someone shouted, «Almost like the real thing, isn't it?»⁴⁴⁴

Die wie in einem Kriegsfilm ablaufende Militär-Aktion verfehlte zwar nicht, einen Eindruck von Kontrolle und Disziplin der Einsatztruppen zu suggerieren, allerdings täuschte sie den Beobachter auch nicht darüber hinweg, welchen Preis die amerikanische Gesellschaft für die vermeintlichen Erfolge bezahlte. Hooper beschreibt den Abtransport von Metallsärgen und stellt abschliessend die Grundsatfrage nach dem Sinn der amerikanischen Präsenz in Asien:

«From here, waiting for the last flight back to Saigon and watching a stack of metal caskets being forklifted onto a cargo plane, the elements in the struggle look quite different. The emotional pendulum stops dead center. «A Fool lies here who tried to hustle the East», wrote Kipling, and we are attempting something even more audacious. We are trying to change its immemorial ways and shape them toward our own.

To believe that we will succeed requires, finally, an enormous act of faith – a faith that will have to be sustained (though not at its present level) for perhaps 15 or 20 years. We are entered into the brawling, corrupt arena of history, where the neat rules of a stable Anglo-Saxon society don't apply. Do we belong here? Do we belong on the moon? Do we wish to shape history, or be shaped by it? Our presence is an act of faith.»⁴⁴⁵

Vorbehalte und Proteste in der amerikanischen Öffentlichkeit gegen das Militärengagement in Vietnam

Zeitgleich mit der Entstehung von «War (Vietnam Piece)» wurden Befürchtungen laut, dass die Kriegskosten für das Fiskaljahr 1968 die offiziellen Schätzungen um 5 Milliarden übersteigen würden. Solche Unkenrufe wurden von der Regierung vorerst heftig dementiert, erwiesen sich indes im Nachhinein als noch zu ‚optimistische‘ Voraussagen.⁴⁴⁶ Nachdem Präsident Lyndon Johnson Anfang August 1967 zur Deckung der stetig wachsenden Kriegskosten doch – entgegen früherer Versicherungen – eine 10%ige Steuererhöhung beantragt hatte, machte eine Umfrage deutlich, dass die Amerikanerinnen und Amerikaner erstmals die Ansicht vertraten, die Vereinigten Staaten hätten sich fälschlicherweise in Vietnam eingemischt. Die grosse Mehrheit schloss, dass trotz der wachsenden Investitionen an Geldmitteln und Manneskraft die USA nicht vorankam. Die Anerkennung von Johnsons Kriegspolitik schrumpfte bis Oktober 1967 auf 28% zusammen.⁴⁴⁷ Das schwindende öffentliche Vertrauen spiegelte sich denn auch in den Kongress-Debatten und in der Presse.⁴⁴⁸ Eine Vielzahl grosser Tageszeitungen änderte im Verlauf des Jahres eine grundsätzlich unterstützende Haltung gegenüber dem Krieg in Richtung Opposition. Namhafte Blätter gingen dazu über, ernste Frage an die Politik der Johnson-Administration zu stellen. So lancierte beispielsweise Harrison Salisbury Ende 1966, Anfang 1967 in der New York Times eine Serie von Depeschen, welche die Situation und Entwicklung der Ereignisse in Vietnam analysierten. Diese Artikel wurden in Hanoi verfasst und dokumentierten zum ersten Mal die Zerstörungen und Verluste für die Zivilbevölkerung durch die amerikanische Bombardierung Nordvietnams. Ausserdem besuchte eine Gruppe von amerikanischen Antikriegsprotestierern Nordvietnam, und am 15. April begann die Frühlings-Mobilisierung zur Beendigung des Vietnamkrieges. Mehr als 50'000 Menschen marschierten durch San Francisco und

⁴⁴⁴ Hooper, Bayard: «A tourist at the Vietnam war», Gastkolumne in: *LIFE Atlantic*. Vol. 43. No. 2. July 1967. S. 13.

⁴⁴⁵ Hooper, S. 13.

⁴⁴⁶ Zum Ausdruck gebracht wurden diese Befürchtungen der Kostenexplosion von Ralph Lazarus, Präsident der Federated Department Stores und Mitglied des Business Council, an einer Pressekonferenz im Mai 1967. Wells, S. 137f.

⁴⁴⁷ Herring, S. Kapitel: «On the Tiger's Back». S. 186–192: «The War at Home». S. 190.

Der von der Johnson-Administration 1965 beschlossenen Verzicht auf Steuererhöhungen und auf Wirtschaftsregulierungen zur Finanzierung des Krieges wie auch des propagierten Great Society Programms hatten ein massives Staatsdefizit zur Folge, welches die resultierende Inflation noch schürte. 1967 hatten die Ausgaben für den Vietnam-Einsatz einen so gravierenden Umfang erreicht, dass sie ein schwerwiegendes internationales Zahlungsbilanz-Problem darstellten. Wells, S. 137.

⁴⁴⁸ Zum Stimmungswandel in den Vereinigten Staaten seit 1967 siehe auch: Karnow, Stanley: *Vietnam. A History. The First Complete Account of Vietnam at War*. New York, 1983. Kapitel 13: «Debate, Diplomacy, Doubt». S. 474–514.

ganze 200'000 Protestierende kamen im Central Park in New York zusammen, die grösste Demonstration bis zu diesem Tag.⁴⁴⁹ Eine Schlüsselrolle in der Antikriegsbewegung vom Frühjahr 1967 nahm Martin Luther King ein, der charismatische Vorreiter der Bürgerrechtsbewegung und Friedensnobelpreisträger von 1964. In einem Aufruf vom 16. April 1967 verliet er seiner tiefen Besorgnis über die Geschehnisse in Fernost Ausdruck und forderte Rückbesinnung auf Brüderlichkeit und friedliches Zusammenleben.⁴⁵⁰ Volksbefragungen (Gallup) bestätigen das wachsende Umbehagen in diesen Wochen und Monaten: Im Mai bejahte ein Viertel der Befragten, dass der Krieg moralisch nicht zu rechtfertigen sei, im Juli gaben 61% der Interviewten anlässlich eines Artikels in *Newsweek* zu Protokoll, dass sie sich vom Krieg persönlich betroffen fühlten.⁴⁵¹

Am 28. 5. und am 19. 9. 1967 erschien in der *New York Times*, der *Washington Post* und dem *Wall Street Journal* ein offener Brief an den Präsidenten Johnson, unterzeichnet von 600 Wirtschaftsvertretern, mit der Forderung, den Krieg aus moralischen und praktischen Gründen zu stoppen.⁴⁵² Am 28. November 1967 schliesslich publizierte die *Saturday Evening Post* in einem «Changing Views on Vietnam» titelnden Artikel gar das Verdikt, der Krieg sei ein nationaler Fehler.⁴⁵³

Zweifel am und Proteste gegen das amerikanische Engagement in Vietnam waren allerdings schon früher laut geworden. Erwähnt seien an dieser Stelle zum einen das Engagement der New Yorker Gruppe «Artist and Writers Protest», die 1965 in einem als Inserat geschalteten offenen Brief ihren Widerstand in der *New York Times* publik gemacht und 1967 die grösste kulturelle Protest-Aktion, die «Angry Arts Week», in New York organisiert hatten,⁴⁵⁴ zum andern die Realisation eines «Peace Tower», lanciert vom «Artists Protest Committee» an der Westküste, entworfen von Mark di Suvero, errichtet 1966 unter der Ägide von Mel Edwards⁴⁵⁵ auf einem gepachteten Stück Land in Downtown Los Angeles. An der Enthüllungsfeier, angekündigt mittels eines Inserates in der *New York Times*, sprach neben Susan Sontag und anderen Donald Duncan. Dieser meinte, selbst ehemaliger Green-Beret Träger und Kriegsbericht-Photograph: «I am not here today to protest our boys in Vietnam, I'm here to protest our boys *being* in Vietnam.»⁴⁵⁶

Es liegen keine Hinweise vor, wonach Duane Hanson aktiv einer der Gruppierungen angehört hätte. In dieser Zeit war er in Miami niedergelassen und widmete sich engagiert seiner Lehrertätigkeit sowie neuen Gestaltungsmöglichkeiten.⁴⁵⁷ Dennoch kann auf Grund seiner kritischen Haltung gegenüber gesellschaftlichen Missständen angenommen werden, dass er als aufmerksamer Zeitgenosse die Protestbewegungen an Ost- wie Westküste verfolgte und mittels Medien Informationen über die Geschehnisse in Asien zur Kenntnis nahm. Zudem dürften die oben ausgeführten innenpolitischen Diskussionen zum Konflikt seine ablehnende Haltung bestärkt haben.

⁴⁴⁹ Davis, James Kirkpatrick: *Assault on the Left. The FBI and the Sixties Antiwar Movement*. Westport (CT), 1997. S. 34f.

⁴⁵⁰ Martin Luther King: «I oppose the war in Vietnam because I love America. I speak out against it not in anger but with anxiety and sorrow in my heart, and above all with a passionate desire to see our beloved country stand as the moral example of the world. [...] This war is a blasphemy against all that America stands for. [...] It is] time for all people of conscience to call upon America to return to her true home of brotherhood and peaceful pursuits.» Zitiert nach: DeBenedetti, Charles/Chatfield, Charles (Assisting Author): *An American Ordeal. The Antiwar Movement of the Vietnam Era*. Syracus (New York), 1990. S. 173 mit Anm. 17 (S. 438).

⁴⁵¹ DeBenedetti/Chatfield, S. 179 mit Anm. 47 (S. 439).

⁴⁵² Initiiert war die Unterschriftensammlung von einem früheren Federal Reserve Board Chairman, Marriner S. Eccles, aktiv in der *Negotiations Now*. Wells, S. 137 mit Anm. 63.

⁴⁵³ DeBenedetti/Chatfield, S. 200 mit Anm. 130 (S. 443).

⁴⁵⁴ Hierzu: Lippard, S. 12f.

Die Inserierung in der *New York Times* erfolgt am 18. 4. und am 2. 6. 1965.

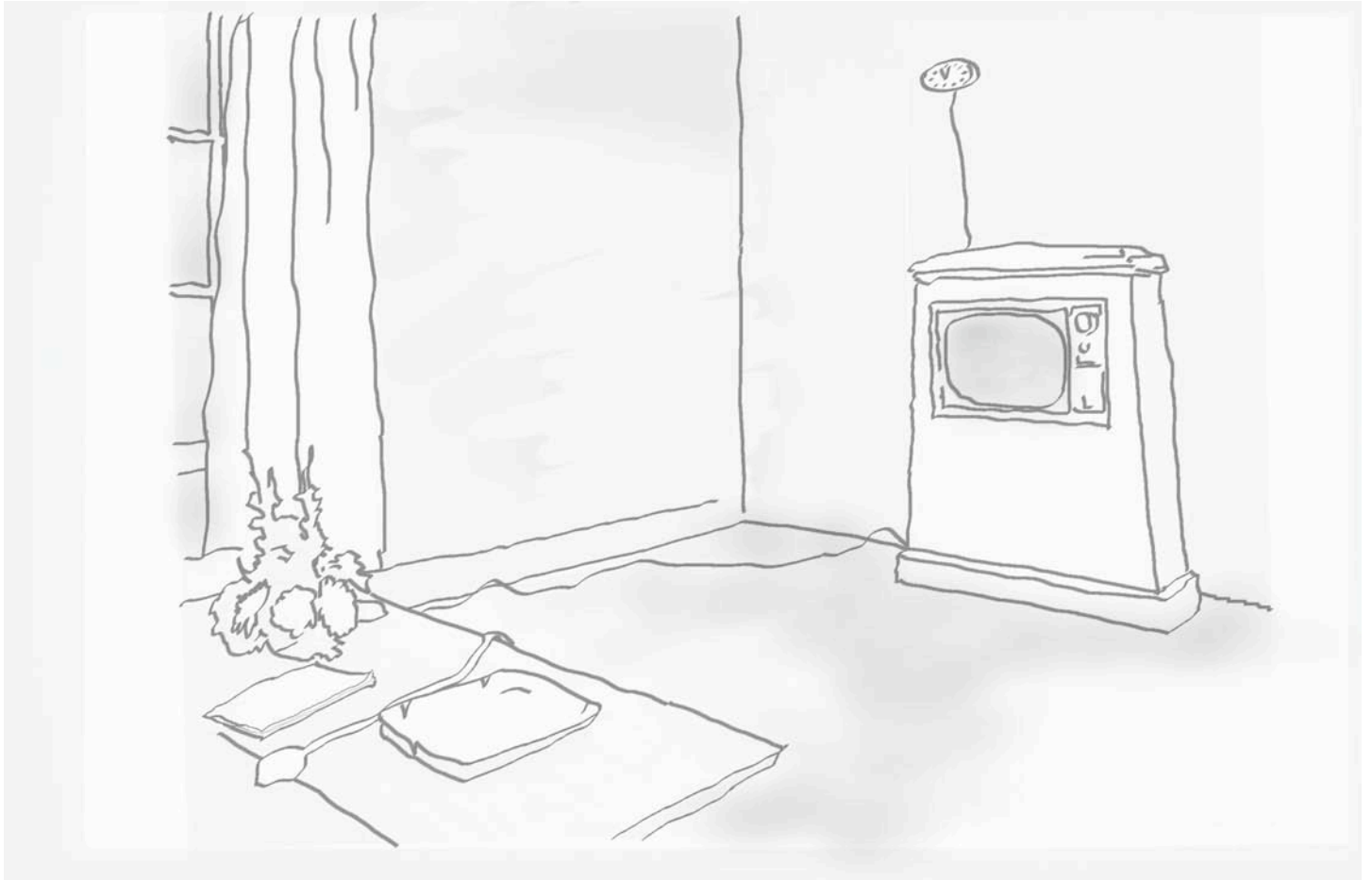
In der «Angry Arts Week», vom 29. 1. zum 5. 2. 1967, fanden Tanz, Musik, Filmvorführungen, Kunst, Lyrik, und Photographie-Präsentationen statt. Involviert waren rund 600 Künstlerinnen und Künstler. Die gute Publizität verhalf einer breiteren Künstler-Protestbewegung in den folgenden zwei Jahren zum Durchbruch.

⁴⁵⁵ Die Konstruktion war mit 400 einheitlich kleinen Paneelen bedeckt, welche Kunstschaffende aus der ganzen Welt geschickt hatten.

Das Protest-Konzept lautete, dass der Turm vom 26. 2. 66 bis zum Ende des Krieges in Vietnam an dieser Stelle (Ecke Sunset und La Cienega Boulevards) stehen bleibe. Der Landbesitzer löste aber vorzeitig den Vertrag, da er von offizieller Seite unter Druck gesetzt wurde. Lippard, S. 12.

⁴⁵⁶ Lippard, S. 13 mit Anm. 4. Hervorhebung durch GO.

⁴⁵⁷ In die Zeit seines Lehrauftrages in Kunst und Bildhauerei am Miami Dade Community College fallen sowohl seine ersten kritische Auseinandersetzung mit den Missständen der amerikanischen Gesellschaft (1965 «Abortion», 1967 «Welfare-2598», «Gangland Victim») als auch die Verwendung von Polyesterharz und Fiberglas für erste lebensgrosse Arbeiten. 1969 verlagert er seinen Wohn- und Schaffensort nach New York, wo es unter anderem zur Realisation der «Bowery Derelicts» kommen wird.



-
Edward Kienholz
The Eleventh Hour Final
1968



-
Edward Kienholz
The Eleventh Hour Final
1968

«*The Eleventh Hour Final*»/«*Spätnachrichten zur elften Stunde*»

Edward Kienholz (1927–1994)

Tableau von 1968: Holztäfelung, Betongrabstein-Fernsehgerät mit eingemeisseltem Bildschirm und Fernbedienung, Sofa, Möbel, Aschenbecher, Blumen, Programmzeitschrift, Kissen, Gemälde, Wanduhr
304.8 x 365.7 x 426.7 cm
Slg. Reinhard Onnasch

Erstmals ausgestellt 1968 in Los Angeles: in der Eugenia Butler Gallery, Los Angeles, April/May 1968 (gemäss Pincus, S. 52) oder in der Gallery 669, Los Angeles, 1968 (gemäss *Kienholz*, AK Berlin 1997, S. 311).

Trügerisch ist das Idyll eines Mittelstandswohnzimmers⁴⁵⁸. Wohl lädt die propere Atmosphäre des getäfelten Raumes, dessen Möblierung nicht von gutem Geschmack jedoch von Rechtschaffenheit der Besitzer zeugt, die Hinzutretenden ein, sich auf dem Sofa aus synthetischem blauen Samt mit farblich assortierten Kissen niederzulassen und einen Blick in die bereitliegende aktuelle⁴⁵⁹ Programmzeitschrift zu werfen. Doch spätestens jetzt werden die Betrachterinnen und Betrachter das eigentümliche Gerät an der gegenüberliegenden Wand in Augenschein nehmen und identifizieren. Was prima vista als ein etwas sperriger Fernsehkasten der Normalität des ‚Settings‘ keinen Abbruch tut, erweist sich aus der Nähe als modifizierter Grabstein. Eingelassen in einen gesockelten und oben mit einem profilierten Kranzgesims bekrönten Betonblock, übernimmt die Mattscheibe die Funktion der Grabinschrift: Auf der schwarzen Oberfläche heben sich eingravierte Lettern und Ziffern ab, in vier unter dem Titel *This Week's Toll* angeordneten Zeilen sind scheinbar aktuelle Verwundeten- und Gefallenenzahlen aufgelistet. So figurieren im Anschluss an beklagte 217 umgekommene und 563 blessierte Amerikaner die Feinde mit einer ‚tröstlich‘ schlechteren Bilanz von 435 Toten und 1291 Verletzten. Die über dem Fernseh-Grabstein an der Wand angebrachte Uhr zeigt zwei Minuten nach Elf an und steht somit in Bezug Werktitel: Über den Bildschirm ‚flimmern‘ die 23 Uhr Spätnachrichten. *Eleven O'Clock Final* war in den Vereinigten Staaten der ausgehenden 60er Jahre die gebräuchliche Bezeichnung für die letzte Nachrichtensendung des Tages.⁴⁶⁰

Das Werk ist eine entlarvende Stellungnahme des Künstlers zur Rolle des Mediums Fernsehen bei der Wahrnehmung des Vietnamkonflikts in den Wohnzimmern der Daheimgebliebenen. Darüber hinaus nimmt Kienholz ahnungsvoll Aspekte des Krieges vorweg, welche in ihrer ganzen Tragweite erst Jahrzehnte später dokumentiert und der Öffentlichkeit zugänglich sein werden. Aus heutiger Sicht lassen sich Kienholz' Anspielungen mit ernüchternden und haarsträubenden Fakten verbinden.

⁴⁵⁸ Die sich aus den Massen 3.6 x 4.2 m ergebende Grundrissfläche von rund 15 m² dürfte in etwa einem durchschnittlichen Mittelstands-Wohnzimmer der Zeit entsprochen haben.

Zur Installation «*The Eleventh Hour Final*» finden sich ausführliche Angaben in: «Kienholz – Retrospektive». Ausstellungskatalog 1996/1997 Whitney Museum of American Art/Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Hopps, Walter (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. München/New York, 1997. S. 154 f., Kat. 60. Im Folgenden aufgeführt als: *Kienholz*, AK Berlin 1997; «1960 Kienholz 1970». Städtische Kunsthalle. Ruhrberg, Karl/Harten, Jürgen. Kommentare zu den Tableaux von Hultén, Pontus in Zusammenarbeit mit Edward Kienholz. Düsseldorf, 1970. o. S. Die Kommentare zu den Tableaux gehen auf ein Tonbandinterview zurück, das Pontus Hultén im November 1969 bei Kienholz in Los Angeles aufgenommen hatte.

⁴⁵⁹ Während den Ausstellungen des Werkes wurde die Fernsehprogrammzeitschrift «TV Guide» regelmässig gegen eine aktuelle Ausgabe ausgetauscht.

⁴⁶⁰ Nachrichtensendungen hatten im Laufe der 60er Jahre sehr an Bedeutung gewonnen. Nach Übernahme des CBS Evening News-Teams durch den bald berühmten und meinungsbildenden Fernsehmann Walter Cronkite 1962 erweiterte das Gefäss seine Sendezeit 1963 von 15 auf 30 Minuten. 1967 zog ABC-TV nach und verlängerte die Abendnachrichten ebenfalls auf eine halbe Stunde. 1968 schuf CBS die Sendung «60 Minutes», die seit 1971 wöchentlich zur Ausstrahlung kam und, zur Institution geworden, seit 1975 immer sonntagabends zum 19 Uhr über den Äther ging. Detaillierte Angaben zur Entwicklung des Nachrichten-Journalismus im Fernsehen finden sich in: Bliss, Edward Jr.: *NOW THE NEWS. The Story of Broadcast Journalism*. New York, 1991. Hier insbesondere Kapitel 36: «War: The People Watched», S. 344–360 und die Chronologie S. 474 f.

Die Berichterstattung der Ereignisse in Vietnam durch das Fernsehen⁴⁶¹ zur Entstehungszeit des Tableaus

Die Medienberichterstattung über den Vietnamkonflikt – in Wort, Bild und Ton – war rückblickend ohne Vorbild. So findet sich in der Literatur auch öfters die Etikettierung «erster Fernseh-Krieg».⁴⁶² Von Interesse ist in Zusammenhang mit «The Eleventh Hour Final» die Qualität sowie Quantität der bis und mit 1968 im Fernsehen ausgestrahlten Bilder und Informationen zum fernöstlichen Geschehen, um gewahr zu werden, vor welchem Kenntnishintergrund und getragen von welcher Einschätzung der Künstler die aktuellen Ereignisse und deren Wahrnehmung in der amerikanischen Bevölkerung thematisiert. Kienholz selbst hatte nur medialen Zugang zu Informationen, kannte die Kriegsverhältnisse nicht aus eigener Anschauung.

Die folgenden Ausführungen erschliessen die visuellen Anknüpfungspunkte und inhaltlichen Bezüge der Installation für damalige wie auch, unter Berücksichtigung der historischen Aufarbeitung der letzten Jahrzehnte, für heutige Betrachterinnen und Betrachter.

Vorangestellt werden muss die Nennung des grundsätzlichen Unterschieds zwischen Fernsehen und seriösen Print-Medien.⁴⁶³ Zeitungen, insbesondere die wichtigsten wie die *New York Times* und die *Washington Post*, sind für ein Publikum abgefasst und gedruckt, welches das politische Geschehen vergleichsweise aufmerksam verfolgt. Das breite Fernsehpublikum hingegen war in den 60er Jahren (und sicherlich auch heute noch) anders ausgerichtet. Es setzt sich prozentual anders zusammen, es ist älter, weniger gut ausgebildet und gehört überwiegend einer mittleren bis unteren sozialen Schicht an. Fernsehproduzenten gehen davon aus, dass ihr Publikum politisch unter- bis uninformatiert und auch wenig interessiert ist. Während Leserinnen und Leser von seriösen Zeitungen zuverlässige Informationen wollen, erwarten Fernsehzuschauer in erster Linie Unterhaltung, selbst bei Nachrich-

⁴⁶¹ Folgende Titel verdienen besondere Erwähnung, da hier ausführliche Quellenstudien zugrunde liegen und detaillierte Informationen den komplexen Sachverhalt erhellen:

- Braestrup, Peter: *Big Story. How the American Press and Television Reported and Interpreted the Crisis of Tet 1968 in Vietnam and Washington*. Boulder (Colorado), 1977.

- Bruce Cumings: *War and Television*. London/New York, 1992; insbesondere Kapitel: «Vietnam: A Television War?», S. 83–101.

- Hallin, Daniel C.: *The «Uncensored» War. The Media and Vietnam*. New York/Oxford, 1986.

- Hallin, Daniel C.: «The media, the war in Vietnam, and political support. A critique of the thesis of an oppositional media», in: ders.: *We Keep America on the Top of the World. Television journalism and the public sphere*. London/New York, 1994. S. 40–57.

- Huntzicker, William E.: «Television News», in: Sloan, W. David/Mullikin Parcell, Lisa (Hrsg.): *American Journalism. History, Principles, Practices*. Jefferson (North Carolina)/London, 2002. S. 286–295.

⁴⁶² So etwa von McLuhan, Marshall: *Krieg und Frieden im globalen Dorf*. Düsseldorf/Wien, 1971. Amerikanische Erstausgabe: 1968. S. 148–149: «Jetzt befinden wir uns mitten im ersten Fernseh-Krieg. Die ersten Erfahrungen mit dem Fernsehen im gewöhnlichen Haushalt machte man nach 1946. Typischerweise suchten FBI und CIA im Rückspiegel nach den revolutionären Agenten, die die Identität des Landes bedrohten. Die Fernseh-Umwelt war total und deshalb unsichtbar. Zusammen mit dem Computer hat es jede Phase des Traumbildes und der Identität des Amerikaners verändert. Das Fernsehen bedeutete das Ende des Zwiespalts zwischen Zivil und Militär. Die Öffentlichkeit nimmt jetzt an jeder Phase des Krieges teil, und die Hauptkriegshandlungen werden jetzt im amerikanischen Heim selbst ausgetragen.»

Die Bezeichnung «first living room war» ist indes nicht ganz zutreffend, insofern als bereits während des Zweiten Weltkrieges die amerikanische Bevölkerung im ‚Wohnzimmer‘ über die Ereignisse an der Front unterrichtet worden war, wenngleich noch vorwiegend durch das Radio.

Fernsehen war 1968 ein schon sehr etabliertes Medium und erreichte in den USA ein Publikum von rund 20 Millionen Zuschauerinnen und Zuschauern. Nachdem 1935 in Berlin der erste reguläre vollelektronische Fernsehbetrieb der Welt aus der Taufe gehoben worden war und mittels eines Senders dreimal wöchentlich zwei Stunden lang ein auf Film aufgenommenes Programm ausstrahlte, ging 1936 in New York eine Fernsehstation mit ihrem Sender auf dem (kürzlich fertiggestellten) Empire State Building in Betrieb und strahlte seit dem 30. 4. 1939 regelmässig Programme aus. Seit 1936 lieferte die Industrie erste Geräte für den privaten Empfang dieser Sendungen.

Hierzu: Paturi, Felix R.: *Chronik der Technik*. 3. verbesserte Aufl. Dortmund, 1989. S. 436, 450, 452.

⁴⁶³ Roy Oppenheim beschreibt diesen Unterschied in seiner Publikation *Der Krieg der Bilder* in Bezug auf die Medien-Situation des ausgehenden 20. Jahrhunderts, doch haben seine Schlussfolgerung schon Gültigkeit für die mediale Berichterstattung der sechziger Jahre: «Wir befinden uns heute mitten in einem grundlegenden Paradigma-Wandel: im Wechsel von einer literarisch geprägten Kommunikationskultur zu einer audiovisuell geprägten Kommunikation. [...] Während die Sprache Realität in *Begriffe, Symbole, Zeichen* umsetzt, findet im Fernsehen eine sehr viel direktere, unmittelbare Übertragung statt – ohne den Umweg über Begriffe und Zeichen (Buchstaben, Worte, Sätze). Das diskursive Denken, also ein Denken, das von einer bestimmten Vorstellung zu einer nächsten logisch fortschreitet und ein ganzes Gedankengefüge aus seinen Teilen aufbaut, wird ersetzt durch ein «Puzzle» von einzelnen, intuitiv aneinandergereihten Bildern und Tönen.»

Oppenheim, Roy: *Der Krieg der Bilder*. In der Reihe: Oppenheim, Roy/Zölch, F. A. (Hrsg.): *Beiträge zur Kommunikations- und Medienpolitik*. Bd. 12. Aarau/Frankfurt a. M., 1990. S. 24.

tensendungen.⁴⁶⁴ Die inhaltliche Diskrepanz zwischen den Wortmedien und den Bildmedien konnte sich sogar in einer Illustrierten manifestieren, wo Text und Bild einander gegenüberstehen. So monierte beispielsweise eine erboste Abonnentin des *Life Magazine* in einem Lesebrief⁴⁶⁵, das ‚Frisieren‘ von Bildunterschriften und Artikelüberschriften, während die Artikel selbst ein differenziertes Bild von der komplexen Situation in Vietnam geben würden; die Bildlegenden erweckten den Eindruck, als ob im so dankbaren Südvietnam für die «Good Guy Americans» alles zum Besten stünde. Die tatsächlichen Verhältnisse würden diese Form der Propaganda indes Lüge strafen.

Die Dichte ausgestrahlter Nachrichten über den Vietnamkonflikt wuchs und intensivierte sich in Entsprechung zur Eskalation des Krieges⁴⁶⁶. 1961–65 wurde vorerst in den Fernseh-Nachrichten nur sporadisch berichtet, zumal das amerikanische Militäengagement bis 1960 personell ohne Bedeutung⁴⁶⁷ war und von offizieller Seite sorgfältig in Schweigen gehüllt wurde. Erst nachdem der Kongress dem amtierenden Präsidenten, Lyndon B. Johnson, im August 1964 praktisch eine Generalvollmacht zur Kriegsführung gegen Nordvietnam zwecks Unterbindung einer Expansion des Kommunismus in der Region erteilt und dieser unverzüglich mit 30 B-57-Bombern⁴⁶⁸ und Zehntausenden von neu ausgehobenen Soldaten die Offensive lanciert hatte, wurden die fernöstlichen Ereignisse zum Politikum und rückten somit ausführlich ins Interesse der Medien. Mehr als die Hälfte der damaligen Fernsehbeiträge zu Vietnam befasste sich mit Militäroperationen, der Rest widmete sich teils den diesbezüglichen politischen Debatten in Washington, das Wachsen und Agieren der missliebigen Anti-Kriegs-Bewegung⁴⁶⁹ zuhause, den innenpolitischen Konflikten in Südvietnam⁴⁷⁰ und den diplomatischen Aktivitäten. Korrespondenten im Krisengebiet – ihre Zahl hatte seit 1964 stetig zugenommen⁴⁷¹ – verfassten ihre Berichte in den ersten Jahren des Konflikts aus der Warte des

⁴⁶⁴ «Because of their different audiences, then, and because of television's special need for drama, TV and the prestige press perform very different political functions. The prestige press provides information to a politically interested audience; it therefore deals with *issues*. Television provides not just 'headlines', as television people often say, nor just entertainment, but ideological guidance and reassurance for the mass public. It therefore deals not so much with issues as with symbols that represent the basic values of the established political culture.» Hierzu Hallin, 1986, S. 123–126, Zitat S. 125.

⁴⁶⁵ Leserbrief von Anne L. Krijnen, Sydney, Australien an und in: *LIFE Atlantic*. November 1967. Vol. 43. Nr. 10. S. 5.

«Sirs: I have always thought LIFE to be an fine magazine, excellent photography and interesting and amusing articles, but I have been troubled from time to time by the heavy «slanting» of captions and headings in articles on Vietnam, the articles themselves often gave a true picture of the complex situation but the captions implied that all is going well for the Good Guy Americans in a grateful South Vietnam. [...]»

⁴⁶⁶ Es sei hier daran erinnert, dass es sich beim Vietnam-Konflikt nicht um einen Krieg im völkerrechtlichen Sinne gehandelt hatte. Dies, weil zu keinem Zeitpunkt eine Kriegserklärung ausgesprochen worden war und später auch kein offizieller Friedensschluss stattfinden sollte.

Zur Entstehung und zum Verlauf des Konfliktes siehe u. a.: Karnow, Stanley: *Vietnam. A History. The First Complete Account of Vietnam at War*. New York, 1983; oder in gerafft Ausführung: «Vietnam. Eine Kriegsgeschichte», in: *du. Die Zeitschrift der Kultur*. Nr. 7/8. «Vietnam. Dossier Erinnerung». Juli/August 1997. Zürich, 1997. S. 125–129.

⁴⁶⁷ Vor 1962 waren nur etwa 700 US Armee-Berater der vietnamesischen Armee angegliedert. Die Zahl wuchs auf Veranlassung John F. Kennedys schnell und erreichte bis Ende 1963 17'000 Mann. Beträchtlich waren ausserdem die von den USA in die südvietnamesische Rüstung gesteckten Mittel: Zwischen 1954 und 1962 belief sich die Summe auf zweieinhalb Milliarden US-Dollar. Diese Entwicklung wurde vorerst heruntergespielt und kaum berichtet. Der entscheidende amerikanische Truppenaufbau, insbesondere von Helikopterpiloten, setzte 1964 unter Lyndon B. Johnson ein, im Februar des folgenden Jahres wurde dann als Reaktion auf einen vermeintlichen Angriff der Nordvietnamesen im Golf von Tonkin die systematische Bombardierung strategisch wichtiger Ziele, militärischer wie wirtschaftlicher, in Nordvietnam sowie des Ho-Chi-Minh-Pfads in Laos und Kambodscha angeordnet. Elementar schienen den Amerikanern zudem, den Waffenschmuggel der FNL Guerilla zu unterbinden, so dass auch Bombardements auf südvietnamesisches Gebiet stattfanden.

⁴⁶⁸ 27 dieser 30 Bomber wurden von den FNL Guerilla-Kämpfern schon 1965 bei einer Attacke auf die amerikanische Militärbasis zerstört. Einen triftigere Rechtfertigung für ihr daraufhin forciertes Vorgehen gegen Nordvietnam konnte sich die Johnson-Administration nicht ‚wünschen‘.

⁴⁶⁹ Zur Entwicklung und den verschiedenen Gruppierungen der Anti-Kriegsbewegungen:

- Davis, James Kirkpatrick: *Assault on the Left. The FBI and the Sixties Antiwar Movement*. Westport/CT, 1997.
- DeBenedetti, Charles/Chatfield, Charles (Assisting Author): *An American Ordeal. The Antiwar Movement of the Vietnam Era*. Syracuse (New York), 1990.
- Wells, Tom: *The War Within. America's Battle Over Vietnam*. Berkeley, 1994.

⁴⁷⁰ So beispielsweise Fälle von Korruption des südvietnamesischen Regimes, namentlich der Diebstahl amerikanischer Hilfsmittel.

⁴⁷¹ Zu Spitzenzeiten 1968 waren an die 700 Journalisten und Medienvertreter in Vietnam tätig. Seit 1969 ebte ihre Zahl wieder ab: 1969 waren es noch 467, 1970 392, 1971 350, Mitte 1974 waren gerade noch 69 vor Ort. Es kam im Vietnamkonflikt keine Zensur zur Anwendung, einschränkend für die Berichterstattung war allenfalls, dass gewisse Informationen vom Militärkommando zurückgehalten und offizielle Verwundeten- und Gefangenenzahlen erst seit 1967 bekannt gegeben wurden. Medienschaffende hatten fast uneingeschränkt Zugang zu den Gefechtesorten und begleiteten die Truppen auf ihren Vorstößen. Helikopter waren in Saigon ständig auf Abruf, um Presseleute auf Wunsch im Umkreis von

„Gläubigen“, überzeugt von der Richtigkeit sowohl der weltpolitischen Beweggründe ihrer Regierung für das Vorgehen als auch der moralischen Argumentation. Die Fernsehjournalisten informierten und kommentierten nicht als unabhängige Beobachter, sondern als Patrioten, teilhabend an «our peace offensive».⁴⁷² Die von offizieller Seite verlautbarten Stellungnahmen und Zahlen trafen hier generell auf blindes Vertrauen, die Desillusion sollte sich erst viel später einstellen. So feierten die Berichte auf den Bildschirmen die «American boys in action»⁴⁷³ und machten kein Hehl aus ihrem moralischen Impetus. Gelegentlich allenfalls wiesen Reportagen darauf hin, dass Amerikaner oder verbündete Südvietnamesen Opfer von sogenanntem «friendly fire»⁴⁷⁴ würden.

Die Fernsehsendungen zelebrierten einen unmissverständlichen Kontrast⁴⁷⁵ zwischen ‚Gut‘ – repräsentiert durch die amerikanische «Friedensoffensive» – und ‚Böse‘, verkörpert im Hanoi-Regime und den Guerilla-Kämpfern. Die Fernsehkamera fing in der Regel weder Bilder von direkter körperliche Gewaltanwendung durch Amerikaner ein noch vom – durch ihre Aktionen verursachten – Leid in der Zivilbevölkerung. Als Ausnahmen können der Bericht des CBS-Korrespondenten Morley Safer vom August 1965⁴⁷⁶ und vereinzelte Schreckensbilder von Napalm-Opfern⁴⁷⁷ gelten.

etwa 100 Meilen überallhin zu befördern. Diese Grosszügigkeit des Militärkommandos und letztlich der amerikanischen Regierung war nicht uneigennützig, diente sie doch der Förderung der Publizität für die eigene Sache und bot ferner den Piloten willkommene Trainingseinheiten. Lewinski, Jorge: *The Camera at WAR. A History of War Photography from 1848 to the Present day*. London, 1978/86. S. 205f.

⁴⁷² Hallin, 1986. S. 116–125.

⁴⁷³ Auch wenn es die Fernsehtechnologie und -infrastruktur seit den 60er Jahren möglich gemacht hätte, die Gewalt des Krieges dramatisch in die Wohnzimmer zu bringen, taten die Sender dies selten – zum einen weil die Kameras nicht mitten im Kampfgeschehen waren und somit den Krieg nicht ‚mit eigenen Augen‘ sehen konnten, zum andern und vor allem weil für die Programmgestaltung ungeschriebene Gesetze hinsichtlich der Grenzen des Erträglichen galten. Vor der Tet-Offensive (Anfang 1968) bezogen sich nur 22 % aller Filmberichterstattungen zu Vietnam auf aktuelle Gefechte, und was hier gezeigt wurde, war minimal.

Hierzu: Cumings, S. 86, 89 sowie Hallin, 1986, S. 129 f.

⁴⁷⁴ An die 20 % der Gefallenen US-Soldaten sind durch Beschuss aus den eigenen Reihen umgekommen, zurückzuführen auf die Unübersichtlichkeit der Gefechtssituationen und auf die Schwierigkeiten in der Kommunikation innerhalb und zwischen den Einheiten.

Es handelte sich durchschnittlich um einige hundert Opfer von «friendly fire» im Monat. Siehe hierzu:

<http://members.aol.com/warlibrary/vwffd.htm>,

ausserdem: Kinney, Katherine: *Friendly Fire. American images of the Vietnam War*. Oxford/New York, 2000.

⁴⁷⁵ Am Fernsehen erschien die US-Militärpräsenz als eine Art Moralspiel, wohingegen die Berichterstattung in den seriösen Printmedien, insbesondere in der *New York Times*, einen trockenen unbeteiligten Ton anschlug und die zunehmenden Eskalationen seit 1966 mit deutlichen Schlagzeilen kommentierte.

⁴⁷⁶ Morley Safer rapportierte die niederträchtige und menschenverachtende In-Brandsteckung des Dorfes Cam Ne durch US-Marines. Die Soldaten hatten ohne plausiblen Grund mehr als 100 Behausungen mit Zigaretten-Feuerzeugen, dann mit Flammenwerfern in Schutt und Asche gelegt und dabei zivile Opfer in Kauf genommen. Die Menschen, zu deren Schutz und ‚Befreiung‘ die amerikanischen Truppen entsandt waren, wurden von selbigen bedroht und geschädigt. Safer machte in seinem eindringlichen Fernsehbericht kein Hehl aus seinem Missfallen und präsentierte Ereignisse wie dieses als symptomatisch für «this dirty little war». Diese für die Militärbehörde unerwünschte Reportage hatte zur Folge, dass sich das Fernsehen und seine Reporter fortan gewissen Restriktionen fügen mussten, welche bei den Print-Journalisten nicht zur Anwendung kamen. Eine eigentliche Zensur konnte das Militär deshalb nicht zur Anwendung bringen, da hierfür die gesetzliche Grundlage fehlte; nur das Kriegsrecht sähe eine solche Massnahme vor. Erwähnenswert ist, dass als Folge des Safer-Berichts das Defense Department fortan Fernsehberichterstattungen mit Bezug auf die amerikanische Militärpräsenz aufzeichnete und archivierte. Ein eigentliches Fernseharchiv, das Vanderbilt Television News Archive, wurde in den USA nota bene erst im August 1968 eingerichtet. Hierzu: Hallin, 1994, S. 42f.

⁴⁷⁷ Die amerikanischen Truppen setzten in Vietnam neben verheerenden Streubomben und Herbiziden (vor allem dem berüchtigten Entlaubungsmittel Agent Orange – es wird der Einsatz von 72 Millionen Liter geschätzt) Napalm ein, das sich nach Abwurf aus dem Flugzeug durch den Aufschlag selbst entzündet und alles – auch Menschen – bei über 1200°, bis zu 2000° in Brand setzt. Rund 7–8 Mio. Tonnen Bomben wurden von den Amerikanern während der Konflikt-Jahre über Vietnam abgeworfen, wovon ca. 373'000 t Napalmbomben waren. Die US-Air-Force warf im Schnitt zwei Bomben pro Minute.

In seiner Protestschrift *Vietnam!* (Erstpublikation in: *Dagens Nyheter* [Stockholm]. 2. August, 1966) beschreibt Peter Weiss empört, unter Berufung auf offizielle Zahlen, die durch die Bombardemente bis anhin verursachte Misere: «[...] 638 000 Tonnen Explosivbomben sind nach einem Bericht des Pentagons dieses Jahr [1966] für Vietnam vorgesehen. 700 000 Hektar Saatfelder wurden im vergangenen Jahr durch Giftstoffe zerstört. Über die Hälfte aller Tiere in diesen Gebieten kam dabei um. Viele Kinder, Alte und Kranke starben unter unmittelbarer Einwirkung der Gifte. Hunderttausende erlitten schwere gesundheitliche Schäden. Schwangeren Frauen starb die Leibesfrucht. Stillenden Müttern versiegte die Milch. Bei diesen Angriffen nimmt das Land des Überflusses einem Land des Hungers nicht nur die letzten Ernährungsreserven: Es bestimmt durch die systematische Entlaubung der Wälder, durch Vergiftung der Pflanzungen auch die folgenden Generationen zur Notlage.» Hier zitiert nach: Weiss, Peter: *Vietnam!* Deutsch aufgelegt in der Reihe: Voltaire Flugschriften. Bernward Vesper-Triangel (Hrsg.). Berlin, o. J., o. S., unter 9.

Allein 1968 wurden über Vietnam mehr Bomben abgeworfen als im gesamten Zweiten Weltkrieg. Die Verheerungen umfasste 80 % des Landes (im Vergleich zu 30 % Flächenbombardements der US-Luftwaffe im Zweiten Weltkrieg). Noch heute sind etwa 10 % der Anbaufläche verwüstet. Für die Umwelt in Vietnam gilt es folgende

Es ist festzuhalten, dass die Fernsehberichterstattung lange eine sehr unkritische, System stützende Position bezog. In seinen bemerkenswerten Untersuchungen zur Rolle der Medien gibt Daniel Hallin interessante Aufschlüsse über die ungeschriebenen Gesetze des Fernseh-Journalismus jener Jahre.⁴⁷⁸ Solange die amerikanische Einmischung in Asien im Kongress nicht grundsätzlich in Frage gestellt wurde und keine Regierungsmitglieder sich dezidiert gegen den Krieg in Vietnam äusserten, sahen es die Fernsehverantwortlichen als ihre selbstverständliche ‚mediale‘ Pflicht, dem Gouvernement kritiklos zuzuhören. Anfang 1968 – die amerikanische Truppenstärke erreichte nun eine halbe Million Mann⁴⁷⁹ – vollzog sich in der Nachrichten-Politik der Massenmedien ein markanter Wandel, hauptsächlich ausgelöst durch den Überraschungsangriff des feindlichen Vietcong auf die US-amerikanische Botschaft in Saigon und auf 36 südvietnamesische Provinzstädte am Tag des vietnamesischen Neujahrsfestes (Tet), dem 30. 1. 1968. Obwohl die Tet-Offensive⁴⁸⁰ (ein eigentliches Selbstmordkommando) dem Vietcong nicht den erhofften militärischen Erfolg brachte, schockierte die Vehemenz und das Ausmass der Attacke die amerikanische Öffentlichkeit⁴⁸¹ über die Massen, zumal in den Medien seit Jahren der sukzessive Erfolg der Mission deklamiert worden war. Die nur selten ausgestrahlten (und die abgedruckten) kritischen Berichte⁴⁸² vermochten bis zu diesem Zeitpunkt das weitverbreitete ‚romantische‘ Bild des Kriegsgeschehens nur wenig zu korrigieren, umso schmerzlicher war für die Amerikanerinnen und Amerikaner nach der Tet-Offensive deshalb die Einsicht, dass es die Johnson-Administration und insbesondere der Präsident notorisch unterlassen hatten, die Öffentlichkeit über die zunehmend unerfreuliche Situation zu informieren, die Schattenseiten im Vietnam-Konflikt aufzuzeigen und die zu erwartende Kostenbelastung für den Staat wahrheitsgemäss bekanntzugeben.⁴⁸³

Spätestens jetzt ging hinsichtlich der Bewertung des militärischen Engagements ein Riss durch die amerikanische Nation: Der Stimmungsumschlag wurde insbesondere in der Bewertung dieses Ereignisses in allen Nachrichtenmedien manifest. Das Fernsehen brachte von nun an den Amerikanern den eigentlichen Krieg ins Wohnzimmer.⁴⁸⁴ Es zeigte dramatische Bilder von Massakern in kleinen Dörfern und Aufnahmen von verwundeten wie toten amerikanischen Soldaten beim Verlad in Helikopter. In den Wochen nach der Tet-Offensive vollzogen die Medien einen solchen Beurteilungswandel, dass sie eine Niederlage der amerikanischen Truppen und ihrer Alliierten bilanzierten, entgegen des tatsächlichen Rückschlags für die nordvietnamesischen Angreifer. Der charismatische Fernseh-Kommentator Walter Cronkite formulierte schliesslich, nachdem er sich vor Ort ins Bild gesetzt hatte, seine legendäre Lageeinschätzung am 27. Februar 1968 im News spezial von CBS und zog das Fazit, dass

Ökobilanz zu ziehen: zwei Millionen Hektar verbrannter, vergifteter und zerbombter Wald, 100'000 Hektar vernichtete Mangroven.

Zu den Bombarierungen geben insbesondere Aufschluss:

- Sven Lindqvist: *A History of Bombing*. New York, 2001. § 334, 338, 344, 345, 346.

- Gibson, James William: *The Perfect War. Technowar in Vietnam*. Boston/New York, 1986. Teil III «Death from Above», Kapitel 9.

⁴⁷⁸ Hallin, 1986; sowie ders., 1994.

⁴⁷⁹ Gibson, S. 95: Die US-Streitkräfte in Vietnam waren über die Jahre in wachsender Stärke stationiert worden. Die folgenden Zahlen (die Angaben variieren je nach konsultierter Quelle) geben eine Vorstellung des massiv zunehmenden Truppen-Aufgebots: 1965 – 184'000, 1966 – 389'000, 1967 – 463'000, 1968 – 495'000, 1969 – 541'000 Mann. Die Anzahl beziffert sich hier jeweils ohne die in Thailand und im sonstigen südostasiatischen Raum im Einsatz stehenden Soldaten. Nicht berücksichtigt sind zudem die alliierten Truppenverbände aus Korea, Australien, New Zealand und Thailand.

⁴⁸⁰ Zur Tet-Offensive und ihren Folgen in Vietnam wie in den USA siehe: Karnow, Stanley: *Vietnam. A History. The First Complete Account of Vietnam at War*. New York, 1983. S. 515–566.

⁴⁸¹ Die Berichterstattung zur Tet-Offensive durch NBC wurde von rund 20 Millionen Fernsehzuschauern verfolgt. Brothers, Caroline: *War and Photography. A cultural history*. London/New York, 1997. S. 204.

⁴⁸² Die Medien konzentrierten ihre Berichterstattung auf den Gefechtsverlauf und nicht auf die Erhellung der historischen, politischen und wirtschaftlichen Zusammenhänge. Kriegstechnologie statt Kriegsanalyse stand im Zentrum des Interesses, weshalb es nicht verwundert, wenn eine Meinungsumfrage von 1967 ergab, dass die Hälfte der US-Bevölkerung keine Ahnung von den Kriegsgründen hatte. Knightley, Phillip: *The First Casualty. From the Crimea to the Falklands. The war Correspondent as Hero, Propagandist and Myth Maker*. London, 1989. S. 402.

Edward Bliss führt aus, dass das Fernsehen sich vor der Kritik scheute, verantwortlich für inländischen Protest zu sein, indem es über Friedensdemonstrationen berichtete. So versteht sich auch, weshalb die nationalen Fernsehstationen anlässlich der grössten politischen Demonstration, die Washington je gesehen hatte, – mehr als 200'000 Menschen gingen auf die Strasse, um gegen die Fortführung des Krieges zu protestieren – keine Live-Berichterstattung ausstrahlten. Nur einige lokale Sender waren vor Ort. Bliss, S. 354.

⁴⁸³ Ausführlich dargelegt in: Braestrup, S. 621.

⁴⁸⁴ Am Vorabend der Tet-Offensive befanden sich wegen der immer grösseren Truppenverschiebungen 179 vom Militärkommando akkreditierte Journalisten in Saigon, diese Zahl sollte nach Tet nochmals merklich ansteigen.

sich Amerika in Vietnam in der Sackgasse befände: «...we are mired in stalemate» und dass die Zeit für Verhandlungen gekommen sei.⁴⁸⁵ Nach tausenden von Stunden Nachrichtensendungen über die Jahre in Radio und Fernsehen, nach Abertausenden von Zeitungszeilen zum Vietnam-Konflikt dämmerte es der amerikanischen Bevölkerung, dass sie die Regierung in kleinen Schritten, fast unmerklich, in einen unabwendbaren, lang dauernden Krieg mit ungewissem Ende manövriert hatte. Erstmals schien den Amerikanern der Krieg ungewinnbar. Die Verhandlungsbereitschaft in Regierungskreisen stieg, auch auf nordvietnamesischer Seite. Am 31. März 1968 verkündete Präsident Johnson das (vorläufige⁴⁸⁶) Ende der US-Luftangriffe auf Nordvietnam und schuf damit die Voraussetzung für die Aufnahme von Friedensgesprächen. Am 13. Mai 1968 nahmen die USA und Nordvietnam in Paris Waffenstillstandsverhandlungen auf, an welchen sich ab 1969 auch Südvietnam und der Vietcong beteiligen sollten, ohne allerdings Ergebnisse zu erzielen. In Vietnam gingen die Gefechte unterdessen in unverminderter Härte weiter.

Im Dezember 1968 strahlte *CBS Evening News* einen zweiteiligen Beitrag zum Thema Befriedung in Vietnam aus. Die insgesamt 13-minütige Sendezeit spiegelt die gewonnene Eigenständigkeit und Sachkenntnis der amerikanischen Fernsehnachrichten-Redaktoren: Nachdem in den vorangehenden Jahren die Berichterstattung sich im Wesentlichen auf eine tägliche Gefechtschronik beschränkt hatte, waren jetzt vermehrt Bemühungen der Nachrichtenjournalisten zur Vermittlung von Hintergrundinformationen, Analysen und zu erwartenden künftigen Entwicklungen auszumachen. Der erwähnte CBS Report enthielt sogar ein ausführliches Interview mit einem Kritiker der Administration Johnson. Ein Jahr früher wäre die Ausstrahlung eines solchen sowie eine kritische Stellungnahme zur Aussenpolitik durch die Medien höchst ungewöhnlich gewesen und, wie oben erwähnt, weder von der Regierung noch vom Publikum goutiert worden.⁴⁸⁷

Die Gefallenen-Statistik

Die Nachrichtensendungen der grossen Fernsehanstalten ABC, CBS, NBC operierten zur Verdeutlichung der Informationen regelmässig mit der Einblendung von aktuellen, wöchentlich bilanzierten Gefallenen- und Verwundeten-Zahlen, welche sie neben die Flaggen der drei hauptsächlichen Kriegsparteien stellten.⁴⁸⁸

In einem Konflikt, der keine eigentlichen Frontlinien und keine konkreten territorialen Angriffsziele kannte, in dem es als Hauptziel galt, den Feind zu zermürben, war die Gefallenenbilanz wichtigster Index für die Quantifizierung⁴⁸⁹ des Kriegsstrategie-Erfolgs. Michael Held beschreibt die Konfrontation mit dem Feind als ein eher konzeptloses «Suchen und Zerstören»: «Search and Destroy, more a gestalt than a tactic, brought up alive and steaming from the Command psyche. Not just a walk and a firefight, in action it should have been named the other way around, pick through the pieces and see if you could work together a count, the sponsor wasn't buying any dead civilians. The VC had an ostensibly similar tactic called Find and Kill. Either way, it was us looking for him looking for us looking for him, war on a Cracker Jack box, repeated to diminishing returns.»⁴⁹⁰

⁴⁸⁵ «To say that we are closer to victory today is to believe, in the face of the evidence, the optimists who have been wrong in the past. To suggest we are on the edge of defeat is to yield to unreasonable pessimism. To say that we are mired in stalemate seems the only realistic, yet unsatisfactory conclusion. On the off chance that military and political analysts are right, in the next few months we must test the enemy's intentions in case this is indeed his last big gasp before negotiations. But it is increasingly clear to this reporter that the only rational way out then will be to negotiate, not as victors, but as an honorable people who lived up to their pledge to defend democracy and did the best they could.»
Zitiert aus: Bliss, S. 350f.

⁴⁸⁶ Die partielle Bombardements-Pause 1968 diente entgegen offizieller Verlautbarungen in erster Linie als Manöver, um die Friedensbewegung in den USA, insbesondere die Anti-Kriegs-Demokraten im Kongress zu besänftigen, ohne grosse militärische Risiken einzugehen, denn das Wetter über Hanoi war im April ohnehin zu schlecht für Luftangriffe.
Hierzu: Braestrup, S. 670.

⁴⁸⁷ Hallin, 1994, S. 20 f.

⁴⁸⁸ Bliss bildet ein News-Standbilder ab, das Chet Huntley, Nachrichtenmann von NBC, am 25. April 1968 vor den eingeblendeten Flaggen USA, A.R.V. (südvietnamesische Truppen), «Enemy» zeigt und die Gefallenenzahlen auflistet. Bliss, Illustration neben S. 705.

⁴⁸⁹ In den ersten Jahren des Konflikts wurde das amerikanische Militär-Unterfangen in Vietnam von den Medien weitgehend als eine technische Angelegenheit behandelt. Der Krieg wurde rational beschrieben, empirisch erfasst anhand von Gefallenenzahlen und der prozentualen Bezifferung von zerstörtem Feindesarsenal.

⁴⁹⁰ Held, Michael: *Dispatches*. New York, 1978. S. 61.

Die Zerstörungskraft der eingesetzten Geschütze und die nach allen Seiten stattfindenden Gefechte machten es in der Unübersichtlichkeit des Urwaldes schwierig, eine akkurate Erfassung der im Kampf gefallenen Feinde vorzunehmen. Die damals gehandelten Zahlen erweisen sich aus heutiger Sicht als unzutreffend, ja geradezu verfälscht. Zum einen war den amerikanischen Soldaten unmöglich, zwischen Guerilla-Kämpfern und Nichtkämpfern zu unterscheiden, so dass sich die ‚Buchhalter‘ für die Erhebung ihrer Statistiken an die Faustregel hielten: «If it's dead and Vietnamese, it's VC [Vietcong]». ⁴⁹¹ Erschwerend für die Erfassung der feindlichen Verluste – zivile Opfer wurden in der Regel nicht unterschieden und erscheinen deshalb nicht als gesonderte Kategorie in den amerikanischen Auflistungen – war der Umstand, dass die feindlichen Kämpfer ihre gefallenen Mitstreiter nach Möglichkeit sogleich forttrugen, zivile Opfer wurden von Familienangehörigen oder Freunden weggebracht und bestattet. Die fehlenden Körper mussten deshalb hypothetisch beziffert werden, indem von Fundstücken, von Spuren vormaliger Anwesenheit im Busch, von Blutlachen und Körperfragmenten auf Tote und Verletzte geschlossen wurde. ⁴⁹² James W. Gibson nennt den Vietnamkrieg einen «Technowar» und legt ausführlich dar, wie ein Punkte-Belohnungssystem dem Fälschen von Gefallenenbilanzen Vorschub leistete. Gibson vergleicht den Krieg mit einem Produktionssystem und setzt das Offizierscorps in Analogie zur Managergilde, die Truppenverbände nennt er die Arbeiterschaft und als Produkt definiert er den Tod der Feinde. Die Leistung aller Beteiligten wurde an der ‚Produktequote‘ gemessen, Armee-Karriere entwickelten sich proportional zur Statistik der getöteten Feinde bei entsprechend geringen eigenen Verlusten. ⁴⁹³ Auf jeder Hierarchie-Stufe wurden einfache Soldaten wie Offizier gemäss ihrer ‚Kriegsproduktion‘ ⁴⁹⁴ beurteilt, eine Evaluation, die massgeblich für die Beförderung eines jeden war. Während auf tieferem Niveau eine beträchtliche

⁴⁹¹ Herring, George C.: *America's Longest War. The United States and Vietnam, 1950–1975*. 3. erw. Ausg. New York, 1996. S. 170f. mit Anm. 17.

⁴⁹² Gibson, S. 125–126. Gestützt auf Untersuchungsberichte, legt Gibson dar, wie in Vietnam auf allen Ebenen Lügenteppiche gewoben wurden und wie wenig Glauben den erhobenen Zahlen geschenkt werden darf.

⁴⁹³ «Producing a high body count was crucial for promotion in the officer corps. Many high-level officers established 'production quotas' for their units, and systems of 'debit' and 'credit' to calculate exactly how efficiently subordinate units and middle-management personnel performed. Different formulas were used, but the commitment to war as a rational production process was common to all.» Zitiert aus: Gibson, S. 112. General Ewell definierte Richtlinien, um die «kill ratios» (das Tötungs-Punkte-Verhältnis) für die verschiedenen Truppengattungen festzulegen.

BODY COUNT RATIOS IN THE 9TH INFANTRY DIVISION

Ratio allied to Enemy Dead	Skill Level of Unit
1 to 50 and above	Highly skilled U.S. unit
1 to 25	Very good in heavy jungle Fairly good U.S. unit in open terrain Very good for ARVN in open terrain
1 to 15	Low but acceptable for U.S. unit
1 to 10	Historical U.S. average
1 to 6	Historical ARVN average [ARVN: Army of the Republic of Vietnam]

Source: Lieutenant General Julian J. Ewell and Major General Ira A. Hunt, Jr.: *Sharpening the Combat Edge*. Washington, D.C.: Department of the Army, 1974. S. 212.

⁴⁹⁴ Belohnt wurde nicht nur das Produzieren von Leichen (10 Punkte pro gezähltem Körper), sondern auch das Ergattern von feindlichen Waffen (50 Punkte pro Einzelwaffe) oder Funkanlagen (200 Punkte). Am einträglichsten war das Aufbringen von Kriegsgefangenen (1'000 pro Kopf). Bestrafung durch Punkte-Abzug erfolgte, falls ein Kamerad durch ein eigenes Geschoss im Gefecht verwundet oder gar getötet wurde (50 bzw. 500 Punkte minus). Siehe hierzu: Gibson, S. 114. Die untenstehende Liste führt ernüchternd vor Augen, dass ein toter Feind von geringerem Wert war als 100 Pfund Salz.

«BEST OF THE PACK» CONTEST IN THE 25TH INFANTRY DIVISION

Points Awarded for the Following:

5	– per man per day above 25 on an operation
10	– each possible body count
10	– each 100 lbs. of rice
15	– each 100 lbs. of salt
20	– each mortar round
50	– each enemy individual weapon captured
100	– each enemy crew served weapon captured
200	– each tactical radio captured
500	– perfect score on CMMI (inspection)
1'000	– each prisoner of war

Points Deducted for the Following:

50	– each U.S. WIA (wounded in action)
500	– each U.S. KIA (killed in action)

Source: Emerson, Gloria: *Winners and Losers*. New York, 1976. S. 65.



Edward Kienholz
The Eleventh Hour Final
1968

Nachfrage nach erfahrenen Subalternoffizieren herrschte und massenhaft Beförderungen ausgesprochen wurden, erwies sich die Konkurrenz in den oberen Chargen als beträchtlich. Je höher ein Armeeangehöriger im Offizierscorps aufstieg, desto geringer wurde die Chance für einen nächsten Beförderungsschritt. Nur ein sehr offensiver – eben ‚produktiver‘ – Kompanie-Kommandant konnte sich Chancen für eine Erhebung in den Rang eines Bataillonskommandeurs ausrechnen. So herrschte auf jeder Ebene der Kommando-Hierarchie ein enormer Druck, favorable Zahlen vorzuweisen, weshalb diese auf allen Stufen bei jeder sich bietenden Gelegenheit fingiert wurden. Bis die Zahlen Washington erreichten, entbehrten sie meist jeglichen Realitätsbezugs. Geschätzt werden die Übertreibungen auf bis zu 30%. Bringt man diese in Abzug, wird nichtsdestotrotz deutlich, dass die Amerikaner und ihre Alliierten bei den Nordvietnamesen riesige Verluste verursachten, welche letztere mit jährlich 200'000 Neuaushebungen auszugleichen suchten und deshalb, trotz Unterlegenheit im Gefecht, den US-Truppen lange Paroli zu bieten vermochten.⁴⁹⁵ Die US-Gefallenenzahlen waren zwar klein im Vergleich zu den vietnamesischen, doch hatten die Amerikaner bis Ende 1967 die Zahl von 13'500 in Aktion Getöteter zu gewärtigen.⁴⁹⁶

Der Puppenkopf im Fernseher

Der Aspekt von Tod und Vernichtung scheint im Werk «The Eleventh Hour Final» bildhaft auf, sobald der auf dem Sofa Sitzende die Funktion des auf dem Coach-Tisch liegenden Schalters prüft und mittels dieser Fernbedienung die Lampe im Fernseh-Grabstein betätigt. Das aufleuchtende Licht gibt den Blick frei auf einen hinter der Mattscheibe liegenden Kinderkopf mit starrenden Augen, ein Puppenfragment von sehr naturalistischem⁴⁹⁷ Aussehen. Diese überraschende Präsenz eines Kindes im Kontext der Gefallenenstatistik ruft abrupt in Erinnerung, dass die getöteten ‚Feinde‘ zur Hauptsache der nord- und südvietnamesischen Zivilbevölkerung angehörten.⁴⁹⁸ Die Puppe als ein Symbol für sinnlos verbrauchtes, weggeworfenes Leben setzte Kienholz nicht nur zur Thematisierung der Opfer in Vietnam ein, schon bei verschiedenen früheren Arbeiten kommen Puppen und Puppenfragmente zur Veranschaulichung seines jeweiligen inhaltlichen Anliegens und zur metaphorischen Verbildlichung seines Protests zum Einsatz. Deutlich tritt dies beispielsweise an seiner Puppen-Akkumulation «The Future As An Afterthought» von 1962 zu Tage, die als Kritik am Atomrüstungsprogramm während

⁴⁹⁵ Herring, S. 170f.

⁴⁹⁶ Herring, S. 173.

Im November 1967 hatte das Pentagon die Gesamtzahlen der US-Verluste in Vietnam seit Ausbruch der Krise 1961 gar mit 15'058 Toten und 109'527 Verwundeten beziffert.

1968 war für die amerikanischen Truppen das verlustreichste Kriegsjahr – der *Southeast Asia Statistical Summary*, *Office of the Assistant Secretary of Defense (Controller)* gibt für das Jahr 1968 16'508 Gefallene an. Im Jahr 1967 waren es 11'058, 1969 11'527. Danach und davor überschritten die aufgelisteten Verluste nicht (mehr) die Schwelle von 10'000.

Quelle: Tucker, Spencer C. (Hrsg.): *Encyclopedia of the Vietnam War: A Political, Social, and Military History*. Santa Barbara, 1998. Bd. 3, S. 1093.

⁴⁹⁷ Hans-Werner Schmidt schreibt, es handle sich dabei um die Nachbildung eines abgeschlagenen Kopfes von einem vietnamesischen Kind und geht hierin mit Rickey Carrie einig. Schmidt, Hans-Werner: *Edward Kienholz. The Portable War Memorial. Moralischer Appell und politische Kritik*. Frankfurt a. M., 1988. S. 42 f.

Rickey, Carrie: «Unpopular Culture (Travels in Kienholzland)», in: *Artforum*. Summer 1983. New York, 1983. S. 42–48. S. 46.

⁴⁹⁸ Die genauen Gefallenenzahlen auf vietnamesischer Seite liessen und lassen sich nicht mit Sicherheit eruieren. Mangelnde, wenn nicht fehlende Geburten- und Todesregistrierungen in Nord- wie Südvietnam lassen nur Schätzungen bezüglich der Kriegsoffer zu. Ausserdem waren Millionen von Nichtkämpfenden in ihrer Not in hastig errichtete Flüchtlingslager geströmt oder in den bereits überfüllten Städten gestrandet, was eine Erfassung der Getöteten und Überlebenden weiter erschwerte.

Die niedrigsten Opferschätzungen, basierend auf zuletzt veröffentlichten nordvietnamesischen Aussagen, belaufen sich auf 1.5 Million getötete Vietnamesen. Wahrscheinlicher ist, dass insgesamt 3.5 Millionen Menschen in diesem Krieg ums Leben kamen, wovon über 2 Millionen Zivilisten waren. Gemäss vietnamesischen Zahlen vom April 1995 sollen sogar insgesamt eine Million vietnamesische Kämpfer und vier Millionen Zivilisten im Krieg getötet worden sein.

Auch noch in der Gegenwart hat Vietnam mit den Folgen des Krieges zu kämpfen. 3,5 Millionen Kriegsversehrte, Kinder die aufgrund des barbarischen Einsatzes von dem Entlaubungsmittel Agent Orange noch heute verkrüppelt geboren werden. Nicht zu vergessen sind ausserdem die späteren Opfer der damals nicht detonierten Mienen und Sprengkörper (zur Relation: allein 1966 gelangten eine solche Vielzahl unexplodierter amerikanischer Bomben und Granaten in die Hände der Guerillas, dass damit 1'000 Menschen getötet werden könnten. Siehe Herring, S. 172.).

Zum Vergleich: Auf amerikanischer Seite starben 58'226 amerikanische Soldaten im Krieg oder sind vermisst (auch diese Zahl variiert je nach Quelle). Australien verlor ca. 500 der 47'000 nach Vietnam entsandten Soldaten; Neuseeland registrierte 38 gefallene Soldaten.

Über die Jahre hatten rund 2.7 Millionen Amerikaner in Vietnam gedient.

des Kalten Krieges und den damit verbundenen Risiken für nachkommende Generationen zu verstehen ist.⁴⁹⁹

Die Gegenwart einer Puppe in «The Eleventh Hour Final» ist in erster Linie als Verkörperung massenhaft umgekommener Kinder zu verstehen. Darüber hinaus kann sie auch mit einer Usanz der amerikanischen Truppen in Vietnam in Zusammenhang gebracht werden: GIs schenkten den Kindern in südvietnamesischen Dörfern Puppen, um ihnen die Angst vor den fremden Uniformierten zu nehmen und so auch die Sympathie der erwachsenen Bevölkerung zu gewinnen. Das Magazin *Life International* berichtete 1966 unter der Überschrift «Vietnam Paradox. The Blunt Reality of War: In go the U.S. Marines, but who is the enemy?» unter anderem von einer solchen Puppen-Verschenk-Aktion. Das Gerangel um das begehrte Spielzeug war unter den Kindern manchmal so gross, dass die Puppen dabei in ihre Einzelteile gerissen wurden und sich so manches Kind mit einem Fragment begnügen musste.⁵⁰⁰

Eine ähnliche Verbindung von Kriegswirklichkeit mit dem Objekt Puppe findet sich auf einer Photographie von Philip Jones Griffiths. Sein Schwarzweissbild «Urban Warfar – Saigon»⁵⁰¹ von 1968 zeigt einen amerikanischen Soldaten, auf einem barock geschnitzten Sessel sitzend, sein Gewehr im Anschlag, den Blick konzentriert durch das Fenster in den Strassenraum gerichtet. Neben seinem Stuhlbeinen liegt ein unbekleideter, scheinbar kopfloser weiblicher Puppenkörper und hebt sich makaber von den dunklen, auf dem Boden verstreut liegenden ‚Militär-Accessoires‘ ab.

Die Präsenz des Kindergesichts hinter der Mattscheibe in «The Eleventh Hour Final» drängt die ‚Zuschauer‘ in eine mittelbare Zeugenschaft und appelliert an das Verantwortungsbewusstsein. Kienholz‘ Kritik zielt auf die menschliche Gewaltbereitschaft, insbesondere auf jene vom Staat im Krieg legitimierte und exzessiv manipulierte. Das Anknipsen der Lampe bringt Licht in den Sachverhalt der düsteren Kriegsrealität, auch im Sinne von Aufklärung (engl. enlightenment), und fordert vom Visavis das Eingeständnis der Teilnahmslosigkeit, der phlegmatischen Saturiertheit im Wohlstandsidyll, der persönlichen Tatenlosigkeit angesichts der humanitären Katastrophe. Er führt vor, dass es müssig ist, den Krieg und seine Greuel mit einem Zahlenkatalog zu domestizieren, dass unsere Vorstellungskraft nicht ausreicht, um in den Medienberichten der menschliche Tragödie habhaft zu werden. «Was kann eines Mannes Tod, so entrückt und weit weg, den meisten Leuten in der vertrauten Sicherheit ihres mittelständischen Zuhause bedeuten?»⁵⁰², lautet Kienholz‘ rhetorische Frage. Mit dem eingelegten Kindeskopf stört er die Filterfunktion des Fernsehens, das den Krieg in der Distanz zu einem ‚fiktiven‘ Ereignis stilisiert und allenfalls durch die Ausstrahlung ausgewählter Bilder einen Schauer hervorruft, wie er sich beim Anschauen eines Kino-Kriegsfilms einstellt. Welch einen betäubenden Einfluss die Fernsehbilder auf die Wahrnehmung haben können, zeigt das Beispiel der Journalistin Marina Warner, Vietnam-Berichterstatteerin für den *Spectator*. Ihr Entsetzen nach der Ankunft im Kriegsgebiet war, dass sich bei ihr kein Entsetzen einstellte, denn die Fernsehbilder hatten ihre Erlebnisfähigkeit ausgelaut. Als ihr in Saigon eine schreiende Frau mit ihrem Kind, dem die Haut in Fetzen hing, entgegengelaufen kam, hätte sie sich eingestehen müssen: «Mein Gott, das habe ich schon alles im Fernsehen gesehen. Ich war nicht so schockiert, wie ich es erwartet hatte.»⁵⁰³ Kienholz opponiert gegen diese Banalisierung des Krieges durch die Medialisierung. Er demaskiert die ‚verlorenen Gemütlichkeit‘ des Wohnzimmers und lehnt sich auf gegen die Abstumpfung und die Teilnahmslosigkeit seiner Zeitgenossen angesichts solcher Missstände. «Die Medien haben dafür gesorgt, dass Kriege am anderen Ende der Welt zum Alltag gehören wie der Werbespot, der Krimi, das Fernsehspiel. Die Allgegenwart des Krieges hat unsere Wahrnehmung jedoch in der Regel nicht geschärft, sondern stumpf und unaufmerksam gemacht. Die grauenvollen Bilder schockieren kaum noch; Entsetzen und Empörung beruhigen sich schnell in den privaten vier Wänden.»⁵⁰⁴ Susan Sontag erklärt die mit dem Fernsehen einhergehende «Gefühllosigkeit» mit der «instabilen Aufmerksamkeit»,

⁴⁹⁹ «Die Zukunft als eine nachträgliche Überlegung», abgebildet und besprochen in: Kienholz, AK Berlin 1997, S. 119, Kat. Nr. 36.

⁵⁰⁰ Bericht von Michael Mok, in: *Life International*. 40/1. Amsterdam, 1966. S. 10 ff.

⁵⁰¹ Lippard, Lucy R.: *A Different War. Vietnam in Art*. Bellingham (Washington), 1990. S. 78. Bei Fabian, S. 275, wird das Bild unter dem Titel «Scharfschütze in Saigon» auf 1970 datiert, was nicht zutreffen dürfte. Das Bild findet sich ausserdem reproduziert in: *du. Die Zeitschrift der Kultur*. Nr. 7/8. «Vietnam. Dossier Erinnerung». Juli/August 1997. Zürich, 1997. S. 86/87. Die Bildlegende gibt darüber Aufschluss, dass nur Sekunden nach der Aufnahme des Bildes, das Haus von einer Rakete zerstört wurde.

⁵⁰² Kienholz, zitiert in: «1960 Kienholz 1970», o. S.

⁵⁰³ Zitiert nach: Fabian, Rainer: *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage*. Hamburg, 1983. S. 334 [ohne Quellenangabe].

⁵⁰⁴ Jürgend-Kirchhoff, Annegret: *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*. Berlin, 1993. S. 330.

welche das Fernsehen mit seinem Übermass an Bildern erzeugt.⁵⁰⁵ Provozierend drängt Kienholz in seiner Installation die Teilhabenden zu einem Gesinnungswandel, zur Auseinandersetzung mit eigenen Verdrängungsmechanismen und schliesslich zu einem (aktiven politischen) Stellungsbezug.

Kienholz hat bereits in seiner 1965 realisierten Installation «The Beanery»⁵⁰⁶ auf die Gewalteskalationen in Vietnam hingewiesen und gegen die diesbezügliche Gleichgültigkeit der Kneipengäste opponiert. Während diese mit ihren lächelnden Gesichtern – es handelt sich um eingesetzte Zifferblätter mit der Zeigerstellung 13.50 h – dem Müssiggang frönen, gibt die Frontseite des *Harald Examiner* im transparenten Plexiglaskasten neben der Eingangstüre zur Pinte bekannt: «CHILDREN KILL CHILDREN IN VIET NAM RIOTS». Die Inkongruität der in der Pinte weilenden, die Zeit totschlagend, das Weltgeschehen ignorierend, und der erschütternden Schlagzeile vor der Tür evozieren bei den Hinzutretenden eine ähnliche Irritation wie das beim ‚Einschalten‘ des Fernsehers in «The Eleventh Hour Final» aufscheinende Kindergesicht.

Nach 1969 musste der Puppenkopf, dieser drastische Hinweis auf die zahllosen zivilen Opfer in Vietnam, den Betrachterinnen und Betrachtern von «The Eleventh Hour Final» ausserdem eine der abscheulichsten von US-Soldaten verübte Tat in Erinnerung rufen: Am 16. Mai 1968 hatte das My Lai Massaker stattgefunden, bei welchem drei Züge amerikanische Soldaten nach heutigen Erkenntnissen über 500 unbewaffnete Zivilpersonen ohne plausiblen Grund exekutierten.⁵⁰⁷ Das Geschehen wurde erst eineinhalb Jahre später publik: Ronald L. Haeberle vom 31st Public Information Department hatte das Massaker unter Verwendung von drei Kameras festgehalten.⁵⁰⁸ Während er die Schwarzweiss-Aufnahmen seiner Armee-Einheit übergab, wo sie in der Versenkung verschwanden, behielt er die farbigen für sich. Die erste Publikation der letzteren Ende 1969 machte das Geschehen in der amerikanischen Öffentlichkeit ruchbar,⁵⁰⁹ kurz davor war ein Artikel von Seymour Hersh in über 30 Zeitun-

⁵⁰⁵ Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien, 2003. S. 122 f. «Ein [Fernseh-]Bild wird seiner Kraft dadurch beraubt, wie es benutzt wird, wo und wie oft man es sehen kann. Fernsehbilder sind per definitionem Bilder, deren man früher oder später müde wird. Was wie Gefühllosigkeit aussieht, hat seinen Ursprung in der instabilen Aufmerksamkeit, die das Fernsehen mit seinem Übermass an Bildern erzeugt und bedienen soll. Die Bilderflut sorgt dafür, dass die Aufmerksamkeit locker, beweglich und gegenüber den Inhalten relativ gleichgültig bleibt. Der Bilderfluss verhindert, dass eine Rangordnung zwischen den Bildern entsteht. Entscheidend beim Fernsehen ist, dass man umschalten kann, dass es normal ist, zwischen den Programmen zu wechseln, unruhig zu werden, sich zu langweilen. Die Grundhaltung des Konsumenten ist die Erschlaffung. Er braucht Stimulierung, Starthilfe, wieder und wieder. Der Inhalt ist dabei nur eines von mehreren Stimulanzien. Ein reflektierteres Sicheinlassen auf den Inhalt setzt ein gewisses Mass an intensiver Aufmerksamkeit voraus – also das, was durch die Erwartungen gerade geschwächt wird, die wir den medienvermittelten Bildern entgegenbringen. Vor allem dadurch, wie der Inhalt nach und nach aus den Bildern herausgewaschen wird, tragen sie zur Gefühlsabstumpfung bei.»

⁵⁰⁶ Tableau aus Kneipen-Inventar, Möbeln, Zeitungskasten, lebensgrossen Menschenabformungen; Stedelijk Museum, Amsterdam. Siehe: Kienholz, AK Berlin 1997, S. 140–145, Kat. Nr. 53; Pincus, Robert L.: *On a Scale that Competes with the World. The Art of Edward and Nancy Reddin Kienholz*. Berkeley/Los Angeles/London, 1994. S. 45–49.

Initialzündung für das Werk soll ein Zeitungsbehälter mit ebendieser Zeitungsüberschrift vor der Kneipe «Barney's» in West Hollywood gewesen sein.

⁵⁰⁷ Offiziere und rund 75 Mann (3 Platoons) der Charlie Company, 1. Bataillon, 20. Infanterie, 11. Brigade hatten anlässlich eines der üblichen «search & destroy»-Einsätze im 700-Seelen Dorf My Lai (auch bekannt unter den Namen Son My und «Pinkville») 128 ‚Feinde‘ – gemäss offiziellem «Body count» – mit Gewehrsalven niedergestreckt. Das Dorf galt als ein ‚Hauptquartier‘ des Vietcong, und die GIs hatten den Tagesbefehl, alles niederzuschliessen, was sich bewegt, und alles abzubrennen, was herumsteht. Mütter, Kinder, Säuglinge, Greise sollten nicht geschont werden. Am Ende der Operation waren mehr als 500 Menschen niedergemacht: 182 Frauen, 172 Kinder, 60 Männer über sechzig Jahre, 89 jüngere Männer (diese Zahlen variieren in den verschiedenen Quellen – der Vietcong hatte die Leichen in der Nacht nach dem Massaker in drei Massengräbern bestattet, welche 20 Monate später von amerikanischen Armee-Inspektoren gehoben und untersucht wurden).

Hierzu u. a.: Linder, Doug: «An Introduction to the My Lai Courts-martial», in:

www.law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/mylai/Myl_intro.html

Giesenfeld, Günter: «Hätte ich es verhindern können?», in:

www.message-online.de/arch3_00/03gies.html

⁵⁰⁸ Haeberle arbeitete als Armeefotograf für das Magazin *Stars and Stripes*, ausserdem waren seine Aufnahmen für das Militäarchiv bestimmt.

Zur Bedeutung der Illustration in der Kriegsberichterstattung siehe u. a.: Meier, Marco: «Wahrnehmung im Augenblick des Grauens. Über die Fotografie im Krieg», in: *du. Die Zeitschrift der Kultur*. Nr. 7/8. «Vietnam. Dossier Erinnerung». Juli/August 1997. Zürich, 1997. S. 94–101.

⁵⁰⁹ Die Ereignisse von My Lai waren durch eine Reihe eindringlicher Briefe an viele prominente Persönlichkeiten, inklusive den Präsidenten, ins Bewusstsein der Behörden in den USA gerückt. Absender dieser Briefe war ein Helikopterschütze, dem Details des Massakers zu Ohren gekommen waren, während er immer noch in Vietnam stationiert war. Die meisten seiner Briefe blieben unbeantwortet. Senator Morris Udall indes nahm sich der Geschichte an, was später zu einer gerichtlichen Verurteilung des Verantwortlichen, Leutnant und Truppenbefehlshaber William L. Calley Jr., führen sollte. Die ganze Angelegenheit wurde anfänglich heruntergespielt und nur marginal in den Medien verlautbart. Die Affäre wäre wohl in Vergessenheit geraten, hätte nicht der freischaffende Reporter Seymour Hersh hartnäckige nachgebohrt und den Skandal offengelegt. Insbesondere nach

gen abgedruckt worden. Die grössten Wellen landesweit schlug schliesslich das Fernsehinterview, das der Moderator Mike Wallace mit einem Teilnehmer des Massakers, Paul Meadlo, führte. Dessen lakonische Antwort «And babies.» auf Wallaces Frage: «And babies?»⁵¹⁰ rief bei den Zuschauerinnen und Zuschauern Empörung und Bestürzung aus, was nicht zuletzt die Unterstützung des Krieges durch die amerikanische Öffentlichkeit in der Folge nochmals massgeblich mindern sollte. Hersh hatte später zu bedenken gegeben, dass es unabdingbar sei, einen solchen Bericht durch das Medium Fernsehen allgemein bekannt zu machen, da die Publikation der Ereignisse einzig durch Printmedien nicht oder nur sehr viel langsamer vermöchte, das amerikanische Bewusstsein aufzurütteln.⁵¹¹

Wenngleich Kienholz zum Zeitpunkt der Gestaltung von «The Eleventh Hour Final» keine Kenntnis des My Lai Massakers hatte, waren ihm durch die verschiedenen Medien ständig Nachrichten aus dem Kriegsgebiet zugetragen worden. Später kommentierte er sein Werk mit der Erinnerung, dass es ihn damals geradezu physisch verletzt habe, Nachrichten zu hören: «When I do listen to the news now and events happen, like, it hurts me; it really physically hurts me to listen to the news».⁵¹²

Der Topos «Medien – Macht – Manipulation» im Werk von Edward Kienholz

«Die Macht bedarf der Medien, um sich die Köpfe und Sinne der Regierten-Beherrschten gefügig zu machen, sie zu manipulieren, auf dass die Macht als legitim erscheine und dauerhaft akzeptiert werde»,⁵¹³ legt Ekkehart Krippendorff in seinen Ausführungen zur Kienholz'schen Werk-Serie «Volksempfänger»⁵¹⁴ dar und verweist auf die nationalsozialistische Mediendiktatur. Die eindringliche Thematisierung der Massen-Manipulation durch diese Volksempfänger beschränkt sich in Kienholz' Werk-Serie nicht auf den engen historischen Kontext, sondern ist verallgemeinernd zu verstehen und lässt sich auch in Bezug auf die zeitgenössische Monopolentwicklung im amerikanischen Fernsehmarkt deuten. Kienholz liess in seinem Schaffen immer wieder durchblicken, dass den Medien nicht zu trauen sei. Schon 1964 lässt er im Werk «Six O'Clock News» eine Mickey-Mouse Figur den Nachrichtensprecher mimen,⁵¹⁵ signifikanterweise ist des Fernsehgehäuse ein umgestalteter Mop-Auswringer. Noch unverblümter äussert Kienholz seinen Unmut gegenüber der manipulierenden Macht

der Veröffentlichung der aufgestöberten Bilder von Haeberle im *Cleveland Plain Dealer* am 20. November 1969 ging ein Sturm der Empörung durch die amerikanische Öffentlichkeit. *Life* kaufte daraufhin für 50'000 \$ die Bilder von Haeberle und druckten sie in ihrer Ausgabe vom 19. Januar 1970 farbig ab. Hierzu: Lewinski, S. 209ff., Bliss, S. 353f. und Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Zürich, 2004. S. 328 f. und S. 358.

⁵¹⁰ Eine künstlerische Reaktion auf den Dialog realisierte Ende 1969 die Art Workers' Coalition (A W C), indem der Graphiker Peter Brandt auf der Vergrösserung einer der Aufnahmen Haeberles als Kopf- und Fusszeile «Q: And Babies?», «A: And Babies.» anbrachte und dies als Plakat (63,5 x 96,5 cm) in einer Auflage von 50'000 in Druck ging. Über das informelle Netzwerk von Künstlern, Studierenden, Friedensaktivisten fand das Plakat nahezu weltweite Verbreitung. Zur A W C siehe u. a.: Henri, Adrian: *Environments and Happenings*. London, 1974. S. 178 f. sowie Appendix 4, S. 195–199.

⁵¹¹ «... television was needed, that somehow just relying on newspapers to sear the conscience of America hadn't been working or had been working too slowly.» Zitiert nach: Bliss, S. 354, mit Anm. 28.

⁵¹² Zitiert aus: Rickey, S. 46. Schmidt, S. 42/S. 90 mit Anm. 14: Der Autor bezieht sich beim Zitieren dieser Aussage auf sein persönliches Gespräch mit Kienholz im Juni 1985.

⁵¹³ Krippendorff, Ekkehart: «Medien – Macht – Manipulation», in: AK «Edward Kienholz. Nancy Reddin Kienholz. Medien – Macht – Manipulation». Kunstverein Zehntscheuer Rottenburg/Kunstverein Heidelberg. Baur, Karl Friedrich/Buchsteiner, Thomas/Gercke, Hans (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1987. S. 14–15. S. 14.

⁵¹⁴ Die Werk-Serie entstand in den Jahren 1975–77 in West-Berlin in Zusammenarbeit mit Nancy Reddin Kienholz. Die Radio-Geräte 'Volksempfänger' verkörpern in Kienholz' vielschichtigen Inszenierungen die Manipulations-Medienpolitik des nationalsozialistischen Regimes seit dessen Machtergreifung 1933 bis zu seinem Fall, ausgeübt mittels des standardisierten Radiogeräts und der festgelegten Empfangsfrequenzen. Hierzu: «Edward Kienholz. Volksempfänger». Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin. Merkert, Jörn (Hrsg.). Verschiedene Autoren. Berlin, 1977; Kienholz, AK Berlin 1997, S. 42f., 174–183, 277f.

Zur Bedeutung und Ausstrahlung des Fernsehens unter dem Hakenkreuz siehe: Zeutschner, Heiko: *Die braune Mattscheibe. Fernsehen im Nationalsozialismus*. Hamburg, 1995. Hier insbesondere S. 139–156.

⁵¹⁵ Kienholz, AK Berlin 1997, S. 136, Kat. Nr. 50. Die Mickey-Maus Figur ist eigentlich der Kopf einer Steckdosenleuchte, pikanter Seitenhieb auf die Fernseh-Zunft. Der Verbleib des Werkes ist unbekannt.

Mit der Assemblage «The Big Eye» von 1961 (Kienholz, AK Berlin 1997, S. 102, Kat. Nr. 25) entstand Kienholz' erstes Werk mit Einbezug eines Fernsehgerätes. Es sollten in den kommenden Jahrzehnten viele weitere folgen, wovon die meisten als Editionen bei Gemini G. E. L. in Los Angeles entstanden. 1984 erschien daselbst eine Broschüre, alle bisherigen Arbeiten für Gemini abbildend und mit einem Brief-Text von Kienholz bereichert. Hierzu Picus, S. 112, Anm. 6.

Weitere interessante Hinweise zu Kienholz' Fernseh-Obsession finden sich in der von Nancy Reddin Kienholz verfassten Biographie des Künstlers. Kienholz, AK Berlin 1997, S. 284.

des Fernsehens schliesslich in seinem 1987 entstandenen Werk «The Double Cross TV», das zu Deutsch sinngemäss «Der Schwindelfernseher»⁵¹⁶ titelt, dessen Gehäuse aus einem Benzinkanister – normalerweise Behältnis für Explosivstoff – gebildet ist. Die Mattscheibe zeigt die von einem Textband überblendete amerikanische Flagge, davor montiert erhebt sich eine Gewehrpatrone, die ihrerseits von einer kreuzförmigen Plätzchenform gerahmt ist und auf einem kleinen hölzernen Sockel thront. Mit solchen Werken reihte sich Kienholz in die Tradition des politischen Cartoons, das während des Vietnamkonflikts Augenwischereien und unlautere Machenschaften variantenreich denunzierte. Jules Feiffers Fernseh-Cartoon⁵¹⁷ sei hier als Beispiel für die Pointiertheit einer solch spitzen Feder angefügt. Zeichnung und Text machen hier deutlich: «Die Mächtigen sehen in den Medien ein Mittel, sich und ihre Zwecke verständlich zu machen, sich mitzuteilen, das oft Widersinnige ihrer Taten und Vorhaben zu erklären und Zustimmung einzuwerben; die Medienarbeiter verstehen sich als wertneutrale Mittler [...], die Empfänger sehen sich nicht als manipuliert an, sondern behaupten tapfer die Freiwilligkeit ihrer Unterwerfung, die Eigenständigkeit ihrer Urteilkraft über die Botschaften, die sie empfangen.»⁵¹⁸ Kienholz verweist in seinen Fernseh-Werken ebenfalls immer wieder auf mögliche verheerende Wirkungen von Massenmedien, auf das ihnen eigene Potential, demagogischem Missbrauch Hand zu bieten: «Mich beunruhigt die Tatsache, dass wir heute nur die Spitze des Medien-Eisbergs sehen. Wir sehen den guten weisen Don, der gegen die Windmühlen kämpft. Das tun die Medien heutzutage. Aber eines Tages könnten sich die Medien ändern und zur Windmühle werden. Das ist schon einmal passiert.»⁵¹⁹

Die Infiltration durch das Fernsehen diagnostizierte auch Umberto Eco in den sechziger Jahren in seiner Schrift *Apokalyptiker und Integrierte*⁵²⁰. Im Vorwort zur deutschen Ausgabe von 1984 erinnert er sich: «[...] ich insistiere jetzt weniger auf dem Problem der *Produktion* von Botschaften als auf dem ihrer *Rezeption* und einer anderen Erziehung zu ihrer Rezeption. 1967 sprach ich von einer «semiotischen Guerilla», um anzudeuten, dass (und in welcher Weise) kulturell gut vorbereitete Gruppen den anderen helfen könnten, das Fernsehen, die Zeitungen, die Unterhaltungsliteratur und die Werbung <zu lesen>. Ich gebrauchte damals ein Schlagwort: Das Problem besteht nicht darin (wie viele Politiker immer noch glauben), den Sessel des Fernsehintendanten zu besetzen (um die Programme zu verbessern), sondern darin, einen Sessel vor jedem Fernsehgerät zu besetzen, um die Zuschauer dazu zu bewegen, über das Gesehene zu diskutieren und die Sprache der Unterhaltung, der Nachrichten und der Propaganda kritisch zu prüfen.» Eine solche Intention der Reflexionsanimation dürfte auch Kienholz für die Besucherinnen und Besucher seines Fernsehzimmers «The Eleventh Hour Final» gehegt haben, nicht zuletzt, um vor Augen zu führen, dass die Intervention in Vietnam nicht eine distanzierte, fremde Angelegenheit ist, sondern die zivilen Bürger der USA betrifft, insofern als auch amerikanische Opfer zu beklagen sind und weiterhin sein werden. «Ich bedauere ehrlich jene Männer/alle Männer, die in der Sinnlosigkeit des Krieges gestorben sind, denn in ihrem Tod muss ich unsere Zukunft begreifen.»⁵²¹

⁵¹⁶ Kienholz, AK Berlin 1997, S. 232, Kat. Nr. 125. «The Double Cross TV» entstand als Objekt-Edition für Gemini G.E.L. in Zusammenarbeit mit Nancy Reddin Kienholz. Es existieren mehrere Fassungen des Werkes.

⁵¹⁷ Der Cartoon ist publiziert in: Blum, Paul von: *The Critical Vision. A history of social and political art in the U. S.* Boston, 1982. S. 125. Eine Kopie des Cartoon findet sich am Schluss der Anthologie, in Teil V der vorliegenden Arbeit.

⁵¹⁸ Krippendorff, S. 14.

Hierzu des Weiteren: Kliment Tibor: «Showdown für die Medien? Zum Wechselverhältnis zwischen Protestgewalt und Medienberichterstattung», in: Friedrichsen, Mike/Vowe, Gerhard (Hrsg.): *Gewaltdarstellungen in den Medien. Theorien, Fakten und Analysen*. Opladen, 1995. S. 258–291. S. 261: «Für das politische Geschehen insgesamt wie auch für den Spezialfall politische Gewalt gilt, dass die Medien keine passiven Spiegel des realen Geschehens sind, sondern dass sie dieses nach eigenen Regeln, Erfordernissen und Strukturen übernehmen und rekonstruieren, und damit zu einem aktiven Faktor der Realität werden, über die sie berichten.»

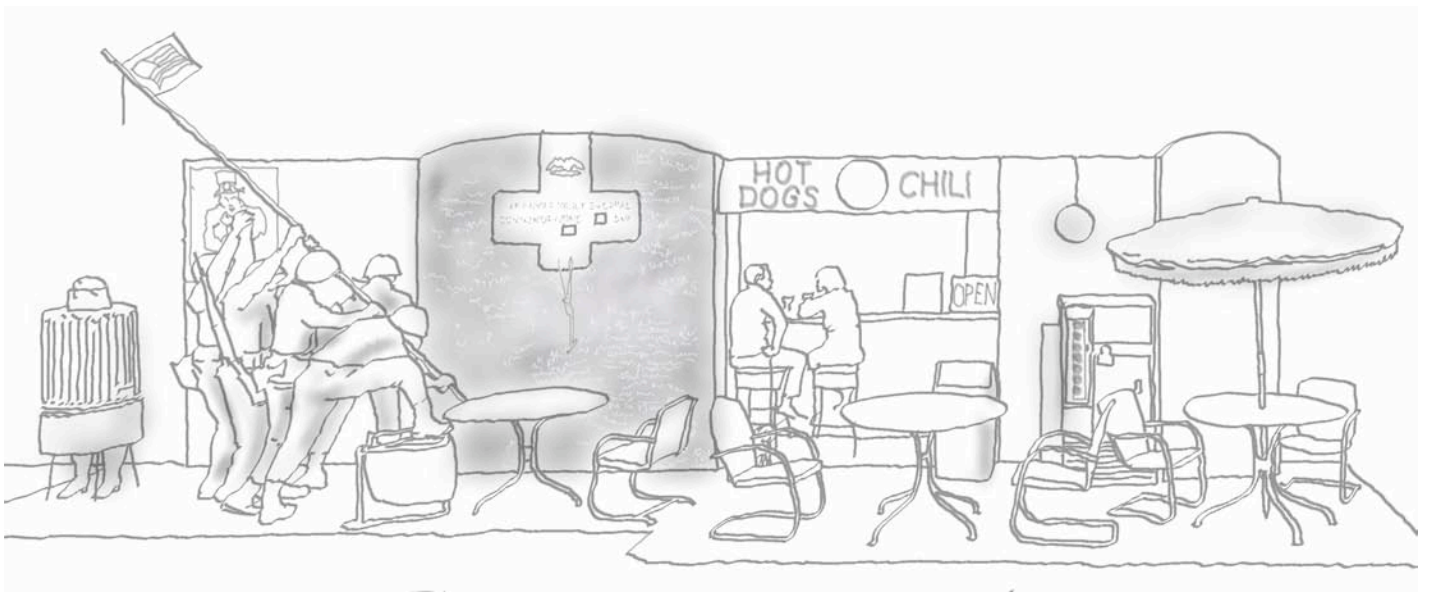
⁵¹⁹ Wiegenstein, Roland H.: «Ed Kienholz, die <Volksempfänger> und der <Ring des Nibelungen>», in: «Edward Kienholz. Volksempfänger», S. 12–19. Das Zitat stammt aus einer Diskussion, die am 30. Januar 1977 mit dem Autor stattfand. S. 19: «I worry that today we may be seeing the tip of the media iceberg. We see the good white Don fighting the windmill, the media is doing this at this time. But maybe some day the media will change and become the windmill. It did once.»

⁵²⁰ Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte*. Frankfurt a. M., 1994. Italienische Erstausgabe 1964. Vorwort zur dt. Ausgabe (Erstausgabe 1984), S. 12–13.

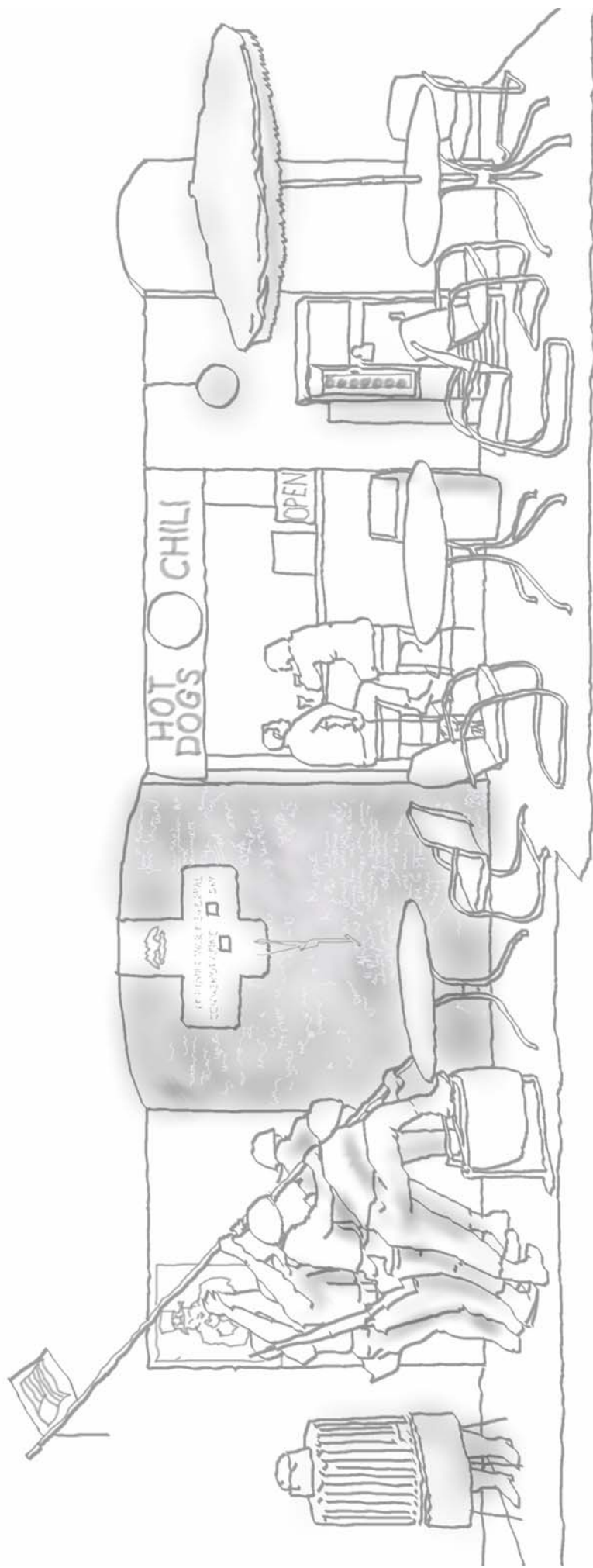
⁵²¹ Edward Kienholz, zitiert nach: Ruhrberg, Karl: ««Mein Thema ist, dass wir hier sind» – über Edward und Nancy Reddin Kienholz», in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München, 1996. S. 14.

Die Koinzidenz von Grabstein und elfter Stunde hat Kienholz schliesslich als eine vage, beklommene Voraussage der Stunde vor dem Jüngsten Gericht genannt und subtil auf Endzeitvorstellungen Bezug genommen.⁵²²

⁵²² Gemäss Pontus Hultén in: «1960 Kienholz 1970», o. S.
Die Nennung der sprichwörtlich ‚letzten Stunde‘ findet sich in der Bibel im Ersten Brief des Johannes, 2.18:
«Meine Kinder, es ist die letzte Stunde.» Sie leitet die Ankündigung des Antichrists ein.



Edward Kienholz
The Portable War Memorial
1968



Edward Kienholz
The Portable War Memorial
1968

«The Portable War Memorial»/«Das tragbare Kriegsdenkmal»

Edward Kienholz (1927–1994)

Tableau von 1968: Gipsabgüsse, Grabstein, Schultafel, Flagge, Plakat, Restaurantmobiliar, Photographien, funktionierender Coca-Cola-Automat, ausgestopfter Hund, Holz, Metall, Fiberglas
2.9 x 9.75 x 2.44 m
Köln, Museum Ludwig

Erste öffentliche Präsentation in der Ausstellung «Untitled 1968» im San Francisco Museum of Modern Art und im San Francisco Art Institute. 1969 war das Tableau in der Ausstellung «Pop Art Redefined» in der Hayward Gallery in London zu sehen.

Von gleichsam cineastischer Qualität präsentiert sich die breitangelegte Schauwand⁵²³ des transportablen Kriegsdenkmals, mit fließenden Übergängen von ‚Standbild‘ zu ‚Standbild‘. Das Statuarische erfährt eine Bereicherung durch eingespielte Musik, das Demonstrative verbindet sich mit der Einladung an das Gegenüber zur Teilnahme: Betreten erlaubt, Absitzen erwünscht, Konsumieren gestattet, ja offeriert – fast schon ein Mitmach-Kunstwerk. Kienholz hatte es nur wenige Monate nach «The Eleventh Hour Final» realisiert und noch 1968 in San Francisco erstmals der Öffentlichkeit zeigen können. Kaum verwunderlich, dass die Aktualität des Themas vor dem Hintergrund des eskalierten Vietnam-Krieges (siehe ausführlich unter «The Eleventh Hour Final») die Gemüter erregte und dass die implizierte deutliche Kritik verschiedentlich als unpatriotischer Affront verstanden wurde. In einem offenen Brief, der im Sommer 1969 im *Artforum* abgedruckt war, machte Kienholz deutlich, dass er wohl den Krieg ablehne, jedoch keinesfalls die Vereinigten Staaten:

«Erstens würde ich niemals dieses Land (Amerika) beleidigen, da ich es vielleicht ebenso liebe wie Sie. Ich würde mir jedoch auf meine Weise gestatten, es zu verändern. Meine Methode ist wie die der meisten Künstler ein System von Brennpunkt und Gesichtspunkt.

Nun zu dem eigentlichen Stück, das sich wie ein Buch von links nach rechts liest. Auf der linken Seite sind die Propagandaschliche. Der Uncle Sam des Ersten Weltkrieges, Kate Smith, wie sie «Gott segne Amerika» singt, die Marineinfanterie auf dem Suribachi-Berg...

Die Marineinfanteristen stehen vor einem Schultafel-Grabstein, auf dem 475 Namen unabhängiger Länder mit Kreide geschrieben stehen, die hier auf Erden existiert haben, aber die es nicht mehr gibt. Plätze wie Akkad. Also, ich weiss nicht, wo Akkad war, Sie wahrscheinlich auch nicht, aber jemand hat einmal zu jemand anders gesagt «Lass die Hände von Akkad oder ich werde ein Gewehr/einen Speer/Felsbrocken/eine Keule nehmen und Dich erledigen». Die Erde ist immer so ziemlich von der gleichen Grösse gewesen wie jetzt, aber die Grenzen, die die Menschen darauf ziehen, werden auf Kosten des Menschen mit zweifelhafter Rechtfertigung geändert.

Der nächste Abschnitt ist «Verkauf geht weiter», mit Tischen, an denen man sitzen kann, und richtiger Cola, die man von einem richtigen Cola-Automaten kaufen kann. Die Uhr ist auf die laufende Zeit gestellt, und alles ist durchaus angenehm, bis man bemerkt, dass der letzte Grabstein, der die Zukunft darstellt (und notwendigerweise blanco ist), eine sehr kleine menschliche Mannsform trägt. Ihre Proportion ist vielleicht 2 Zoll zu 9 Fuss. Bei näherem Zusehen, hoffentlich mit Cola in der Hand, stellt der Betrachter fest, dass die Gestalt verbrannte Hände hat, die die voraussagbare nukleare Zukunft und Verantwortung der Menschheit anzeigen.

Noch ein letzter Punkt, der Grabstein der Namen trägt ein umgekehrtes Kreuz, auf dem steht «Ein tragbares Kriegsdenkmal zur Erinnerung an V — (hier ist ein kleines Tafelquadrat) Tag, 19 — (hier ist noch ein kleines Tafelquadrat)». Dies gestattet, den neuesten Stand der Dinge mit dem vorhandenen Stück Kreide einzutragen. Die Skulptur könnte zum Beispiel mit einem «C» in dem ersten Quadrat und dem zugehörigen Datum im zweiten in Montreal aufgebaut werden, um des V. C. Tages (Victory in Canada) zu gedenken, sollten wir je in ernstlichen Konflikt mit unseren guten nördlichen Nachbarn geraten.

⁵²³ Das Tableau «The Portable War Memorial» ist u. a. abgebildet und besprochen in: «1960 Kienholz 1970». Städtische Kunsthalle. Ruhrberg, Karl/Harten, Jürgen. Kommentare zu den Tableaux von Hultén, Pontus in Zusammenarbeit mit Edward Kienholz. Düsseldorf, 1970. o. S.; «Kienholz – Retrospektive». Ausstellungskatalog 1996/1997 Whitney Museum of American Art/Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Hopps, Walter (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. München/New York, 1997. S. 150–153, Kat. 61; Pincus, Robert L.: *On a Scale that Competes with the World. The Art of Edward and Nancy Reddin Kienholz*. Berkeley/Los Angeles/London, 1994. S. 67–70; Schmidt, Hans-Werner: *Edward Kienholz. The Portable War Memorial. Moralischer Appell und politische Kritik*. Frankfurt a. M., 1988.

Ich glaube, der Kampfinstinkt ist natürlich und sogar notwendig, aber ich möchte ihn durch eine nachdenkende verantwortliche Führung propagiert und kanalisiert sehen. Die reichste und mächtigste Nation der Welt kann nie in einer Konfrontation Einer gegen Einen gewinnen. (Natürlich haben sie gewonnen, sie waren die Grössten.) Unsere moralische/ethische Haltung ist nicht so glänzend, dass wir andere Kulturen damit belasten sollten. Wir sollten vielleicht, als Nation und als Individuen, uns selbst und unsere Einflüsse in einem weit höheren Mass verstehen. Ich bedaure ehrlich jene Männer/alle Männer, die in der Sinnlosigkeit des Krieges gestorben sind, denn in ihrem Tod muss ich unsere Zukunft begreifen.

In Frieden,

Edward Kienholz

Los Angeles, Calif., U.S.A.»⁵²⁴

Zur Realisation des «Portable War Memorial»

Monte Factor, der erste Besitzer des Werkes erinnert sich an dessen Entstehung: Aus Begeisterung für die Thematik und die vorgeschlagene Inszenierung – Kienholz hatte 1963–67 das Prinzip des «Konzepttableaus» entwickelt,⁵²⁵ wonach ein Werk zuerst ideell erworben und gewünschtenfalls später zur Ausführung gebracht werden kann – finanzierten er und seine Frau die Realisation des brisanten Werkes. «Als Ed mir seine Liste der «Konzepttableaus» zeigte, hatte ich wieder etwas einzuwenden und bezichtigte ihn, dem Aufkommen der Konzeptkünstler Vorschub zu leisten. Bei den «Konzepttableaus» handelt es sich um eine detaillierte Beschreibung eines Kunstwerks mit beigefügtem Vertrag und Kostenaufstellung. Für einen bestimmten Preis konnte man die in eine Messingplatte eingravierte Konzeptbeschreibung erwerben, und wenn man für die Kosten der Realisierung aufkam, die sich aus den Materialkosten sowie einem Stundenhonorar für Ed zusammensetzten, konnte man das eigentliche Werk erwerben. Ich musste meine arrogante Besserwisserei zurücknehmen, als ich das Konzept für *The Portable War Memorial* kennenlernte. Die Sache musste einfach realisiert werden. Ed wollte ein Haus in Idaho kaufen, mit einem 1.2 Hektar grossen Grundstück an der Spring Creek Road hinter unsern Häusern gelegen. Der Kaufpreis betrug 5'000 US-Dollar, und Ed meinte, er müsse, um das Haus kaufen zu können, *The Portable War Memorial* verkaufen. Wir erklärten uns bereit, das Werk zu kaufen. Im Zuge des Feilschens um das Grundstück erhöhte sich dessen Kaufpreis noch einmal um 2'000 Dollar, worauf Ed umgehend 2'000 Dollar auf den Preis für

⁵²⁴ «1960 Kienholz 1970». Text zu 11: Das transportable Kriegsdenkmal/The Portable War Memorial. o. S. Englisch Original, gleichenorts abgedruckt:

«...I would first of all never insult this country (America) as I love it perhaps even as well as you. I would, however, in my way presume to change it. My method, as is the method of most artists, is a system of focus and point of view.

Now, to the actual piece which reads as a book from left to right. On the left side are the propaganda devices. Uncle Sam of the First World War, Kate Smith singing «God Bless America», the Marines on Mount Suribachi... The Marines stand in front of a blackboard tombstone that contains some 475 chalk written names of independent countries that have existed here on earth but are no longer. Places such as Akkad. Now, I don't know where Akkad was, probably you don't, but somebody once said to somebody else, «You stay the hell off Akkad or I'll get a gun/spear/rock/club and I'll do you in.» The earth has always been pretty much the size it is now, but the boundaries that men place on it do change at great human cost, with questionable justification. The next section is «business as usual», with tables to sit at and real Cokes to be bought from a real Coke dispenser. The clock is set at the current time and all is quite pleasant until you notice that the last tombstone which represents the future (and is necessarily blank) has a very small human man form crucified to it. His relationship is perhaps 2 inches to 9 feet. Upon closer investigation, hopefully with coke in hand, the viewer notices that the figure has burned hands indicating mankind's nuclear predictability and responsibility. One last point, the tombstone of names has an inverted cross which says «A Portable War Memorial Commemorating V — (here is a small blackboard square) Day, 19 — (here is another small blackboard square).» This permits updating with the piece of chalk that is provided. The sculpture could be assembled, for instance, in Montreal with a «C» in the first square and the appropriate date in the second commemorating V. C. Day (victory in Canada), if we ever get into a serious conflict with our good neighbors to the North.

I think the fighting instinct is natural and even necessary, but I want to see it propagandized and channeled by thinking, responsible leadership. The wealthiest and most powerful nation in the world can never «win» in a one for one confrontation. («Of course they won, they were the biggest.») Our moral/ethical posture is not so shining that we should as a nation and as individuals, understand ourselves and our influences to a far grater degree. I truly regret those men/all men who have died in the futility of war because in their deaths I must comprehend our future.

In peace,

Edward Kienholz

Los Angeles, Calif., U.S.A.»

⁵²⁵ Hierzu v. a.: Pincus, S. 51–63; sowie «1960 Kienholz 1970», Text zum 12. Konzepttableau, o. S.

Nach 1967 kehrt Kienholz zurück zur vorweggenommenen Ausführung von Tableaus, d. h. weder das «Portable War Memorial» noch das «Eleventh Hour Final» können als «Konzepttableau» im strengen Sinne gelten, da hierzu keine der obligaten Bronzetafeln vorliegen.

sein Werk aufschlug, und wir waren auch damit einverstanden. Betty und ich beabsichtigten, das Werk in einem grossen Schlafzimmer in unserem alten Haus unterzubringen. Das war allerdings, bevor es schliesslich fast zehn Meter lang und vier Meter hoch wurde. In unserem Haus fand sich lediglich ein Platz für die Kate-Smith-Figur (ein grosser Mülleimer aus Metall mit Menschenarmen und -beinen, bekrönt mit einem unablässig «God Bless America» singenden Kate-Smith-Kopf). Wir lagerten das Werk im Gebrauchtwagenladen eines Freundes ein, bis unser gemeinsamer Freund Henry Hopkins (der damalige Direktor des San Francisco Museum of Modern Art) sich bereit erklärte, es auszustellen und für uns aufzubewahren.»⁵²⁶

Einige der von Kienholz eingebrachten Elemente waren geeignet bei den zeitgenössischen US-amerikanischen Betrachterinnen und Betrachtern Assoziationen zu wecken, welche Bezug zur amerikanischen Geschichte wie auch zum aktuellen Vietnam-Konflikt und dem gegenwärtigen Alltagsleben hatten. Im folgenden seien diese hinsichtlich der Kate-Smith-Figur, der fahnenhissenden Soldatengruppe und des Imbissstandes dargelegt.⁵²⁷

«Good Bless America»

Als Ouvertüre des Werkes dient Edward Kienholz ein wenig schmeichelhaftes Porträt von Kate Smith (1907–1986), zwischen deren stämmigen kurzen Beinen er auch gleich die Signatur des Tableaus platzierte. Die Unterhaltungssängerin – von Kienholz wegen ihrer Leibesfülle mit einem Tonnen-Körper ausgestattet – spielte eine nicht zu unterschätzende Rolle vor und während des Zweiten Weltkrieges, da das von ihr intonierte Lied⁵²⁸ einerseits der Werbung für Kriegsanleihen diene und andererseits zur Stärkung der Kampfmoral der Soldaten an der Front. Sie hatte es erstmals 1938 an einem Armee-Fest vorgetragen, später brachte ihr die fortdauernde Wiederholung der Ausstrahlung des Titels im Radio die Ernennung zur «Freiheitsstatue des Rundfunks».

In «The Portable War Memorial» erweist sich die Tonbandwiedergabe aus dem Container als nervstrapazierende ‚scherbelnde‘ Geräuschkulisse und erfährt dadurch einen merklichen Pathosverlust.

Als männliches und historisches Pendant zur Chansonette Kate Smith figuriert «Uncle Sam», der 1961 per Resolution vom amerikanischen Kongress zum nationalen Symbol erhoben worden war. Die Populärfigur⁵²⁹ ist historisch als Samuel Wilson (1766–1854) belegt und gilt unter anderem wegen seines Einsatzes im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg schlechthin als Sinnbild amerikanischer Ehre, Selbstsicherheit und Beflissenheit wie Ergebnis gegenüber der Nation. Das appellative Plakat mit pointierendem Zeigefinger und Deklaration «I WANT YOU» kam erstmals nach dem Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg (1917) zur Anwendung. Es diene der ideologischen Mobilmachung und der Rekrutierung Freiwilliger⁵³⁰ für den Fronteinsatz. Für die Daheimbleibenden sollte es eindringliche Mahnung sein, die Nation nach Kräften gegen Spionage, Sabotage zu schützen und aktiv an der Beschaffung von Lebensmitteln und Kriegsanleihen teilzuhaben. Sowohl die militärische wie die zivile Aufforderung hatten 1968 wieder Aktualität. Der Vietnam-Konflikt forderte immer neue Truppen-Kontingente, die Staatskasse war nur mit der Erhöhung von Steuern vor dem Kollaps zu retten, und Kritik an der Aussenpolitik der Regierung galt als in höchstem Masse unpatriotisch. Der Propaganda-Charakter dieses Plakates hat es zu allen Zeiten zu einer idealen Zielscheibe der Karikatur werden lassen. So wurde «Uncle Sam» denn auch von Kriegsgegnern ins Geschirr genommen, beispielsweise beim legendären Woodstock-Festival 1969, als die Gruppe «Country Joe & The Fish» eine

⁵²⁶ Factor, Monte: «Ich höre auf», in: *Kienholz*, AK Berlin 1997, S. 294–299. S. 295.

⁵²⁷ Als Grundlage hierfür dienen insbesondere: Ronde, Dieter: «Le monument aux morts transportable d'Edward Kienholz», in: *L'Œil*. No. 216, Dezember 1972. Paris, 1972. S. 22–29; Schmidt, Hans-Werner: *Edward Kienholz. The Portable War Memorial. Moralischer Appell und politische Kritik*. Frankfurt a. M., 1988.

⁵²⁸ Geschrieben hatte das Lied Irving Berlin in der Zeit des Ersten Weltkrieges, es jedoch vorerst nicht veröffentlicht. Dank der Interpretation von Kate Smith sollte es zur alternativen ‚Nationalhymne‘ werden. Der Text lautet:

«God Bless America. / While the storm clouds gather / Far across the sea, / Let us swear allegiance / To a land that's free; / Let us all be grateful / For a land so fair, / As we raise our voices / In a solemn prayer. / God bless America, / Land that I love, / Stand beside her and guide her / Through the night with a light / from above; / From the mountains, to the prairies / to the oceans white with foam, / God Bless America, / My home sweet home, / God bless America, / My home sweet home.»

«Gott segne America, / das Land, das ich liebe. / Stehe ihm zur Seite und führe es / durch die Nacht mit einem himmlischen Licht. / Von den Bergen zu den Prärien, / zu den Ozeanen weiss von Schaum, / Gott segne Amerika, / Mein Zuhause, mein schönes Zuhause.»

⁵²⁹ Der Graphiker James Montgomery Flagg (1877–1960) hatte sie einprägsam und unverwechselbar ins Plakat gesetzt.

⁵³⁰ Es gab damals keine Wehrpflicht.

Anti-Nationalhymne zum Besten gab und, lauthals singend, zynisch auf die Frage «...what are we fighting for...»⁵³¹ zu antworteten wusste.

Das Fahnenhissen

Fünf Soldaten in der Kämpfermontur des zweiten Weltkrieges geben ein Bild grösster Konzentration und vorbildlichen Einsatzes beim Aufrichten der amerikanischen Standarte – wohin bleibt offen, doch dient ihnen ein umgekippter Gartenstuhl zur Ausführung ihres Auftrages. Das Arrangement lässt keinen Zweifel offen, dass Kienholz das «Iwo-Jima-Denkmal» in Washington⁵³² zitiert. Das Motiv bezieht sich auf die verlustreiche Eroberung⁵³³ der südpazifischen Insel Iwo Jima im Februar 1945. Das Abtrotzen des kleinen vulkanischen Eilandes von den verfeindeten Japanern sollte sich als kriegsentscheidend erweisen, da von dort aus am 6. August 1945 der verhängnisvollen B-29 Bomber mit seiner zerstörerischen Fracht nach Hiroshima aufbrechen würde.

Auf dem schwarzen Sockel des Denkmals zeichnet sich die Gravur aller Namen der Kriegsschauplätze ab, auf denen das Marinecorps eingesetzt war. Die Nennung Vietnams fällt, weil ohne Datierung, aus der Reihe. Das Denkmal, das stete Kampfbereitschaft signalisiert, ist eine Ikone des amerikanischen Patriotismus, was sich nicht zuletzt in der allmorgendlichen Hissung und im allabendlichen Einholen der amerikanischen Flagge manifestiert. Die Abbildung des Monuments fand und findet deshalb in vielen Bereichen des Alltags Verwendung: In den 50er Jahren prangte es auf der Drei-Cent-Briefmarke der US-Post, ausserdem wurde es als Miniatur in Sandstein, Papiermaché, Butter, Eiscrème etc. nachgebildet. Das Denkmal ist im kulturellen Gedächtnis der US-Amerikaner gespeichert, es dient als Signet für Sieg und Gerechtigkeit – dies insbesondere, weil sein Abbild vielfach als Hintergrund für die Ausstrahlung der Hymne beim nächtlichen Fernseh-Sendeschluss diente.⁵³⁴

Im Vergleich zu seiner Referenz nahm Kienholz bedeutsame Abweichungen vor. Indem er die Isolation des Sockelstandortes, das Bezugssystem Gedenkstätte aufhebt, die Grösse auf das menschliche Mass reduziert und die Soldaten in ein persifliertes Propaganda-Umfeld beziehungsweise in eine belanglose Alltagsumgebung transferiert, demontiert er den Heldenmythos. Er höhlt die Ikone symbolisch aus, nicht zuletzt weil er die Figuren physisch als gesichtslose Hohlkörper behandelt. Kopf- und sinnlos erscheint ihre Präsenz in dieser Kulisse, der unnatürlich silbrig-graue Farbüberzug homogenisiert sie ausserdem zu entindividualisiertem Menschenmaterial, das bedenkenlos der Maschinerie des Krieges eingespeist werden kann. Diese Soldaten sind zur Schablone verkommen,

⁵³¹ Schmidt, S. 30 und S. 89, Anm. 9:

«Come on all you big strong men. Uncle Sam needs your help again / he's got himself in a terrible jam, way down yonder in Vietnam / so put down your books and pick up a gun gonna have a whole lot of fun / and it's one, two, three, what are we fighting for / don't ask me I don't give a damn, next stop is Vietnam / ... and there ain't no time to wonder why we're all gonna die ... / Come on mothers throughout the land, pack your boys off to Vietnam / come on fathers and don't hesitate, send your sons off before it's too late / you can be the first ones in your block to have your boy come home in a box and / it's one, two, three, what are we fighting for ...»

⁵³² Das Denkmal wurde am 10. 11. 1954, am 179. Jahrestag der Gründung des Marinecorps, auf dem Heldenfriedhof Arlington eingeweiht. Die Sockelwidmung würdigt den aufopfernden Einsatz der Marines seit deren Bestehen: «IN HONOUR AND MEMORY OF THE MEN OF THE UNITED STATES MARINE CORPS WHO HAVE GIVEN THEIR LIVES TO THEIR COUNTRY SINCE NOVEMBER 1775».

Es handelt sich um eine auf schwarzem Granit-Sockel (3 m hoch) und Felsformation stehende Bronze-Gruppe (9.75 m hoch, rund 100 Tonnen Bronze) aus sechs pyramidal arrangierten Soldaten der Marines, die eine 18 Meter lange Fahnenstange mit dem Sternenbanner in den zerklüfteten Boden rammen. Der Entwurf stammt von Felix de Weldon, das Werk wurde von 1945–54 realisiert und gilt als weltweit grösste Bronzegruppe. Als Vorlage diente die Pressephotographie «Raising of the Flag on Iwo Jima» des Associated-Press-Photographen Joe Rosenthal, aufgenommen 1945 auf Iwo Jima (kein authentisches Dokument, da die Aufnahme erst einige Stunden nach der eigentlichen Fahnenhissung mit einer zweiten, grösseren, Fahne inszeniert worden war). Bei Rosenthals Photographie handelt es sich um das meist reproduzierte Bild aus dem Zweiten Weltkrieg. Rosenthal erhielt für die Aufnahme den Pulitzer-Preis. Schmidt, S. 34.

Zur Iwo-Jima-Gruppe und deren Bildgenese: Fabian, Rainer: *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsphotographie – eine Anklage*. Hamburg, 1983. S. 260–268; Schmidt, S. 31–38.

⁵³³ Die amerikanische Invasion begann am 19. Februar 1945 gegen eine Überzahl von 21'000 japanischen Soldaten. Der Mount Suibachi, höchster Gipfel der Insel, konnte von den US-Marines am 23. 2. genommen werden. Für die Amerikaner war dies der blutigste Tag des Zweiten Weltkrieges. Wenngleich nun die amerikanische Flagge gehisst wurde, wurde die Eroberung der Insel erst am 26. März endgültig, nach 68tägigem Bombardement und 29 Tagen Bodenkämpfen, abgeschlossen sein. Den amerikanischen Verlusten von 6'821 Soldaten (mehr als 17 Tausend wurden verwundet) stehen weniger als 2 Tausend überlebende Japaner gegenüber. Die 1'220 km südlich von Tokio liegende Insel blieb dreiundzwanzig Jahre im Besitz der Amerikaner, am 26. Juni 1968 wurde sie an Japan zurückgegeben.

⁵³⁴ Mayo, James M.: *War Memorials as Political Landscape. The American experience and beyond*. New York, 1988. S. 112–113.

Phantome und Manipuliermasse in der fortgesetzten globalen Tradition der Nationenvernichtung, so die hinsichtlich der im Hintergrund notierten 475 Ländernamen⁵³⁵ zu ziehende Folgerung. Nur kurz holt die mit ephemerer Kreide auf dem ‚schwarzen Brett‘ vorgenommene Nennung die untergegangenen Nationen in die Erinnerung zurück, während die hinzu gehängte Schwammmatratze auf die Wahrscheinlichkeit erneuten Auslöschens und auf die zu erwartende neuerliche Preisgabe an das Vergessen verweist.

Die theatralisch überhöhten fünf⁵³⁶ Soldatenhüllen – Kienholz hatte richtige Uniformen versteift – sind auf einer unregelmässig konturierten Bodenplatte montiert, die als einzige im Kunstwerk über Haltegriffe verfügt, weshalb nicht nur das Tableau als Ganzes als ein montier- und demontierbares Denkmal zu verstehen ist, sondern die Statuengruppe isoliert nach Belieben und Bedarf fortgetragen und in einen andern Zusammenhang gebracht werden könnte. «Die patriotische Ikone wird aus dem Bezirk ehrenvollen Gedenkens in eine Befragungssituation transportiert.»⁵³⁷

Schliesslich sei auf die von Kienholz gewählte ‚falsche‘ Flagge verwiesen: Es ist dies nicht die gleiche Fahne, die zum Zeitpunkt der Entstehung des «Portable War Memorials» täglich beim Denkmal in Washington zum Einsatz kam, sondern an dieser Fahnenstange hängt ein Tuch mit der Quasi-Abbildung einer amerikanischen Fahne aus der Zeit vor 1959, was den historischen Bezug der Figurengruppe zum Iwo-Jima-Ereignis unterstreichen würde. Unstimmig mutet allerdings die altertümliche Aufmachung der Flagge an und vor allem befremdet die Feststellung, dass die 48 Sterne auf rotem und nicht auf blauem Grund erscheinen.⁵³⁸

Hot Dogs, Chili und Coke

Das bühnenartige Ambiente im «Portable War Memorial» setzt sich, verklammert durch das metallene Gartenmobiliar, kontrapunktisch in einer Szenerie alltäglichen Müssiggangs fort. Unter grossen Lettern «HOT DOGS» und «CHILI» unterhält sich ein Paar, vor seinen Eis(?)bechern verweilend. Die beiden Gäste auf ihren Hockern, die Theke des Imbissstandes mit vergittertem Ventilator und im Hintergrund befindlichen Radiogerät sind eine schwarzweisse photographische Illusion. Einzig am Handgelenk des in legerer Strassenkleidung dasitzenden Mannes baumelt eine reale Kette, an deren unterem Ende ein ausgestopfter ziemlich aggressiv schauender, kompakter kleiner Kampfhund hockt.⁵³⁹ Vielleicht hat Kienholz absichtlich das Zusammentreffen eines zu hitziger Rage neigenden Vierbeiners mit der angepriesenen Verpflegungsmöglichkeit «hot dogs» geschaffen.

Wie wenig der Genuss von Fastfood mit den Widrigkeiten an der Front vereinbar ist, macht eine Episode aus dem Zweiten Weltkrieg deutlich, welche Charles MacDonald in seinem Erlebnisbericht «Company Commander» festhielt. Dort erinnert er an eine aufschlussreiche Begebenheit, als ein schlagfertiger Reporter sich soweit vorzukämpfen wusste, dass er einige Infanteristen an der Frontlinie interviewen konnte. Auf dessen aufmunternde Frage an die Soldaten, was sie im Moment am liebsten aus den USA hier hätten, erhielt er vorerst nur düstere Blicke zur Antwort. Schliesslich erwiderte einer von ihnen aufgebracht: «Ich habe etwas zu sagen. Berichte denen zuhause, es ist hier drüben verdammt ernst; zu ernst, um über Hot Dogs und gebackene Bohnen zu sprechen oder über anderes, das wir zu kurz hätten. Erzähl ihnen, dass hier jede Minute Männer getötet und verletzt werden, und dass diese elend sind und leiden. Sag ihnen, dass dies hier eine weit ernstere Angelegenheit ist, als sie je werden verstehen können.»⁵⁴⁰

⁵³⁵ Die meisten der 475 Staaten haben als Folge kriegerischer Auseinandersetzungen ihr Existenzrecht verloren. Kienholz' [damalige] Ehefrau Lynn hatte die Namen unter Zuhilfenahme des Lexikons zusammengetragen, ein deutlicher Hinweis darauf, wie Erinnerungen an kriegerische Ereignisse im Laufe der Zeit in Nachschlagewerke abgedrängt werden. Die beiden Kienholz-Kinder haben die Namen auf der Schiefertafel festgehalten.

⁵³⁶ Aus kompositorischen Gründen hielt sich Kienholz numerisch nicht an die Vorlage von sechs Marines.

⁵³⁷ Schmidt, Cover verso.

⁵³⁸ Das heute noch gültige US-amerikanische Sternenbanner mit 50 fünfzackigen weissen Sternen auf blauem Grund (Anzahl Staaten der USA) und dem rot-weiss-gestreiften Feld (13 Streifen in Erinnerung an die 13 Gründstaaten) wurde am 18. März 1959 vom damaligen Präsidenten Dwight D. Eisenhower enthüllt, nachdem Hawaii als 50. Bundesstaat hinzugekommen war. In den Grundzügen existiert die Fahne seit 1777 als Flagge der USA. Ihre weiteren Benennungen sind «Stars and Stripes», «Old Glory» und «Star-Spangled Banner».

⁵³⁹ Hier mag eine Verwandtschaft zur Strategie der «Combine Paintings» von Jasper Johns oder Robert Rauschenberg vermutet werden.

⁵⁴⁰ Mac Donald, Charles B.: *Company Commander*. New York, 1947. S. 49–50. Zitiert nach Fussell, Paul: *Wartime. Understanding and Behavior in the Second World War*. New York, 1989. Kapitel 18: «The Real War Will Never Get in the Books», S. 267–297. S. 286f. mit Anm. 47.

Nach dem Imbissbuden-Intermezzo, welches mit dem zur Bude gehörenden Abfallbehälter abschliesst, setzt Kienholz sein Tableau in Leserichtung mit einem Getränke-Automaten fort. Das seitlich montierte Gebrauchtflaschenabtropfgitter erinnert heute daran, dass bei frühen Präsentationen des Werkes der Automat funktionstüchtig war und die Besucherinnen und Besucher 'einlud', sich daselbst niederzulassen und zu erfrischen. Kienholz gibt mit diesem Angebot zu bedenken, dass es uns als nicht unmittelbar vom Krieg Betroffenen ein Leichtes ist, diesen bei unseren alltäglichen Verrichtungen zu ignorieren. Ferner signalisiert er mit seinem Arrangement, dass wir uns als Cola-Trinkende gleichzeitig dem amerikanischen «Lifestyle» verpflichten, uns als Teilnahmslose auszeichnen. Immerhin war es der Johnson-Regierung (1963–68) stets ein wichtiges Anliegen gewesen, die amerikanische Bevölkerung trotz der Eskalation in Vietnam nicht in Mitleidenschaft zu ziehen, d. h. – im Unterschied zu den Nahrungsmittel- und Treibstoffrationierungen während des Zweiten Weltkrieges – jegliche Einschränkung im täglichen Leben zu vermeiden.⁵⁴¹

Der Blick auf eine beunruhigende Zukunft

Während die über dem Getränke-Automaten angebrachte Uhr unablässig – so die Intention Kienholz' – tickt, den Anwesenden anzeigt, was die Stunde geschlagen hat, ist das anschliessende Tableau-Element rätselhaft. Kienholz nannte es in seinem offenen Brief von 1969 einen Blanko-Grabstein, Repräsentanten der Zukunft. Ein genaues Hinschauen hinter die beschirmte Sitzgruppe offenbart Beunruhigendes: Auf Bodenniveau ist eine nur wenige Zentimeter hohe Plastikfigur an das ansonsten leer belassene äusserste Wandelement gezurrt. Deren athletischer Körperbau mag, wie Dieter Ronde vorschlägt, an Tarzan, den unbezwingbaren Helden des Dschungels,⁵⁴² erinnern, ihre fehlenden, weil verbrannten, Hände indes gemahnen drastisch an «das Schicksal und die Verantwortung der Menschheit im Atomzeitalter».⁵⁴³ Aus dieser Kienholzschen Schaustellung eines Opfers im 'Schatten' der Gruppe agierender Kriegsprotagonisten zieht Willy Rotzler den Schluss, dass Kienholz «den Krieg nicht als punktuelle Störung des Friedens, vielmehr als ein Fatum postulierte, dem wir alle ausgesetzt sind, gestern, heute, vielleicht morgen schon wieder.»⁵⁴⁴ Er deklariert die Tableaux von Kienholz als «Fallen» an deren listig verborgenen Widerhaken die Betrachtenden sich verfangen und zur Erkenntnis gelangen: «Unsere Welt ist es, wir sind es, die da gemeint sind. Die Entdeckung ist bestürzend und geeignet, Ruhe und Schlaf zu rauben.»⁵⁴⁵

Edward Kienholz, ein politischer Künstler?

Trotz der unübersehbaren Kritik, die dieses, wie auch andere Werke des Künstlers, an der amerikanischen Gesellschaft und Politik äussert, ist es nicht als Ausdruck einer Verachtung gegenüber seinem in tiefer Krise verstrickten Land zu werten. Kienholz will nicht rechthaberisch das Banner der Empörung, der Entrüstung, des Protests vor sich hertragen und lehnt für sich die Klassifizierung «politischer Künstler» dezidiert ab. «Ich habe es stets zurückgewiesen, ein politischer Künstler zu sein, obwohl manche Leute mich in die politische Ecke drücken wollten. Ich habe wirklich kein Interesse an

«[...] the people at home were kept in innocence of malaria, dysentery, terror, bad attitude, and 'psycho-neurosis'. Very occasionally there might be an actual encounter between home-front sentimentality and frontline vileness, as in an episode recalled by Charles MacDonald, a rifle company commander in Europe. One glib reporter got far enough forward to encounter some infantrymen on the line, to whom he put cheerful questions like, 'What would you like best from the States about now?' At first he got nothing but sullen looks and silence. But finally one soldier spoke: 'I've got something to say. Tell them it's too damned serious over here to be talking about hot dogs and baked beans and things we're missing. Tell them ... they're [sic] men getting killed and wounded every minute, and they're miserable and they're suffering. Tell them it's a matter more serious than they'll ever be able to understand' – at which point 'there was a choking sob in his voice', Mac Donald remembers. Then the soldier got out the rest of his inarticulate, impatient message: 'Tell 'em it's rough as hell. Tell 'em it's rough. Tell 'em it's rough, serious business. That's all. That's all.'»

⁵⁴¹ Schmidt, S. 45. Erwähnt werden muss allerdings, dass die enormen Kosten für den Krieg in Asien die Steuerlast für die Amerikanerinnen und Amerikaner merklich erhöhte, und der Krieg somit dennoch Auswirkungen auf die Konsummöglichkeiten zeitigte. Ende 1967 wurde von offizieller Seite der jährliche Aufwand für den Vietnamkonflikt auf 25 Milliarden US-Dollar beziffert. Die Gesamtkosten über die Jahre sind in der Grössenordnung von \$ 145 Milliarden anzusetzen, was erhebliche Auswirkungen auf die Volkswirtschaft zeitigte.

⁵⁴² Ronde, S. 26; Schmidt, S. 53.

⁵⁴³ Aussage Kienholz', siehe weiter oben im offenen Brief des Künstlers im *Artforum* vom Sommer 1969.

⁵⁴⁴ Rotzler, Willy: «Botschaften – von Ed Kienholz chiffriert», in: «Edward Kienholz. Volksempfängers». Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin. Merkert, Jörn (Hrsg.). Verschiedene Autoren. Berlin, 1977. S. 6.

⁵⁴⁵ Rotzler, 1977, S. 8.

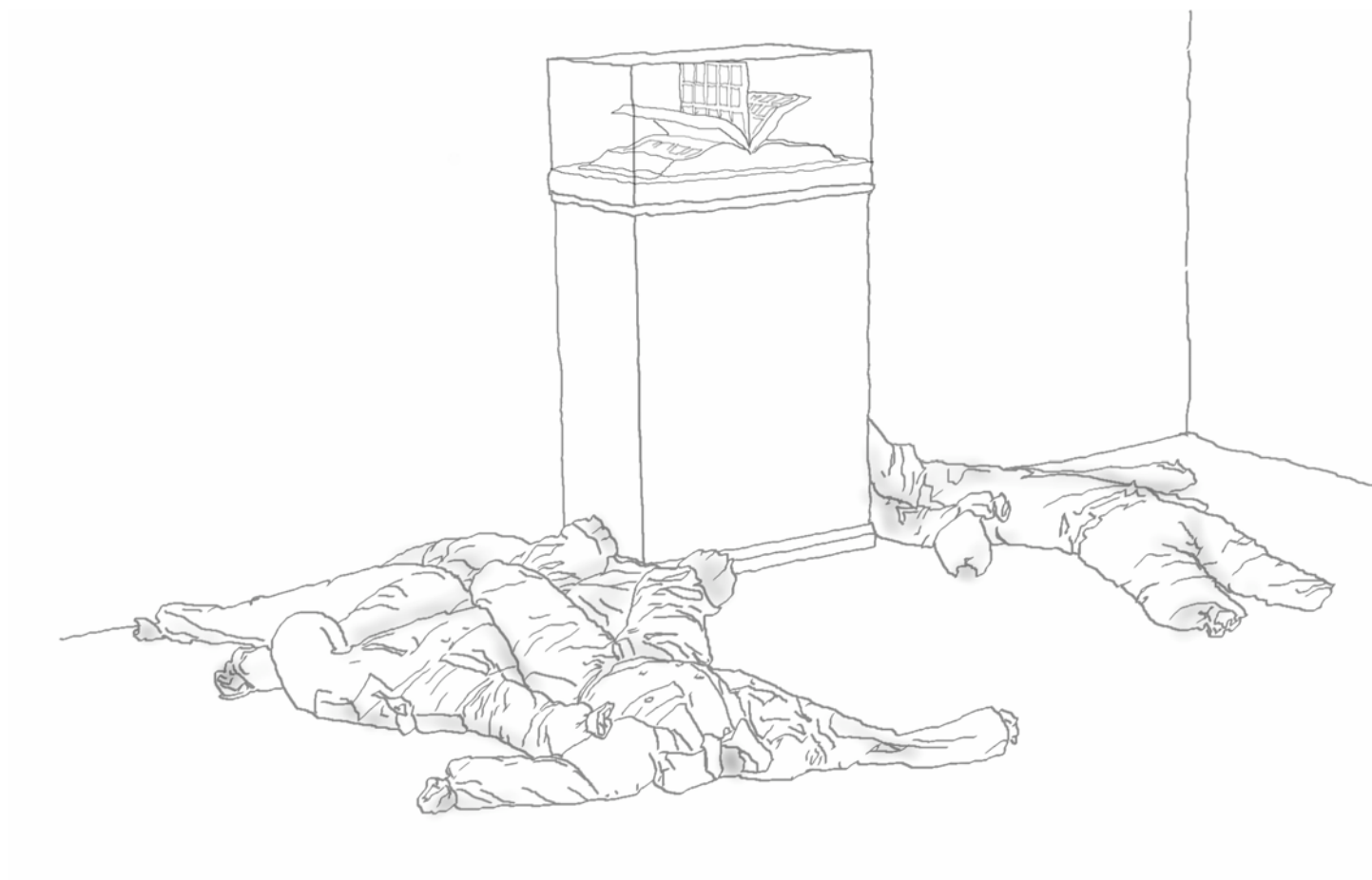
Politik, die auf diese Weise gemacht wird. Aber ich habe sehr viel Interesse an Menschen. Wir alle sind winzige menschliche Wesen mit einem ganz allgemeinen Problem in der Welt, und wenn jemand eine Beziehung zu meinem Werk hat, so ist es vielleicht eine Beziehung zu meiner menschlichen Schwäche, und so versteht er seine eigene menschliche Schwäche vielleicht auch ein wenig. Das zentrale Thema meines ganzen Werkes ist, dass wir hier sind. Wir sind hier für kurze Zeit. Wir sind hauptsächlich bestimmt durch die Furcht vor dem Tod.»⁵⁴⁶

Edward Kienholz lässt in seinen Werken stets Raum zur individuellen Deutung und Bewertung, baut auf die Mündigkeit seines Publikums: «Ich stelle mir meine Arbeiten oft als eine Spur vor, einen gedachten Pfad, wie ihn sich ein Tier bricht, wenn es durch den Wald streift. Und den Betrachter als den Jäger, der dem Pfad folgt. Irgendwann verschwinde ich als der, der die Spur gelegt hat. Dann ist der Betrachter in der Klemme, was die Ideen und die Orientierung angeht. Er hat die Möglichkeit weiterzugehen, indem er Fragen stellt und Antworten findet, hin zu einem Ort, den ich mir nicht einmal vorstellen kann. Er kann aber auch umkehren an den alten, sicheren Platz, von dem er kam. Beides ist immerhin eine Entscheidung. Ich mag diese Vorstellung, weil ich – indem ich die Spur lege – meinen eigenen Weg finde, meine eigenen Formen, Lösungen für mich. Ich denke gern so von meiner Arbeit.

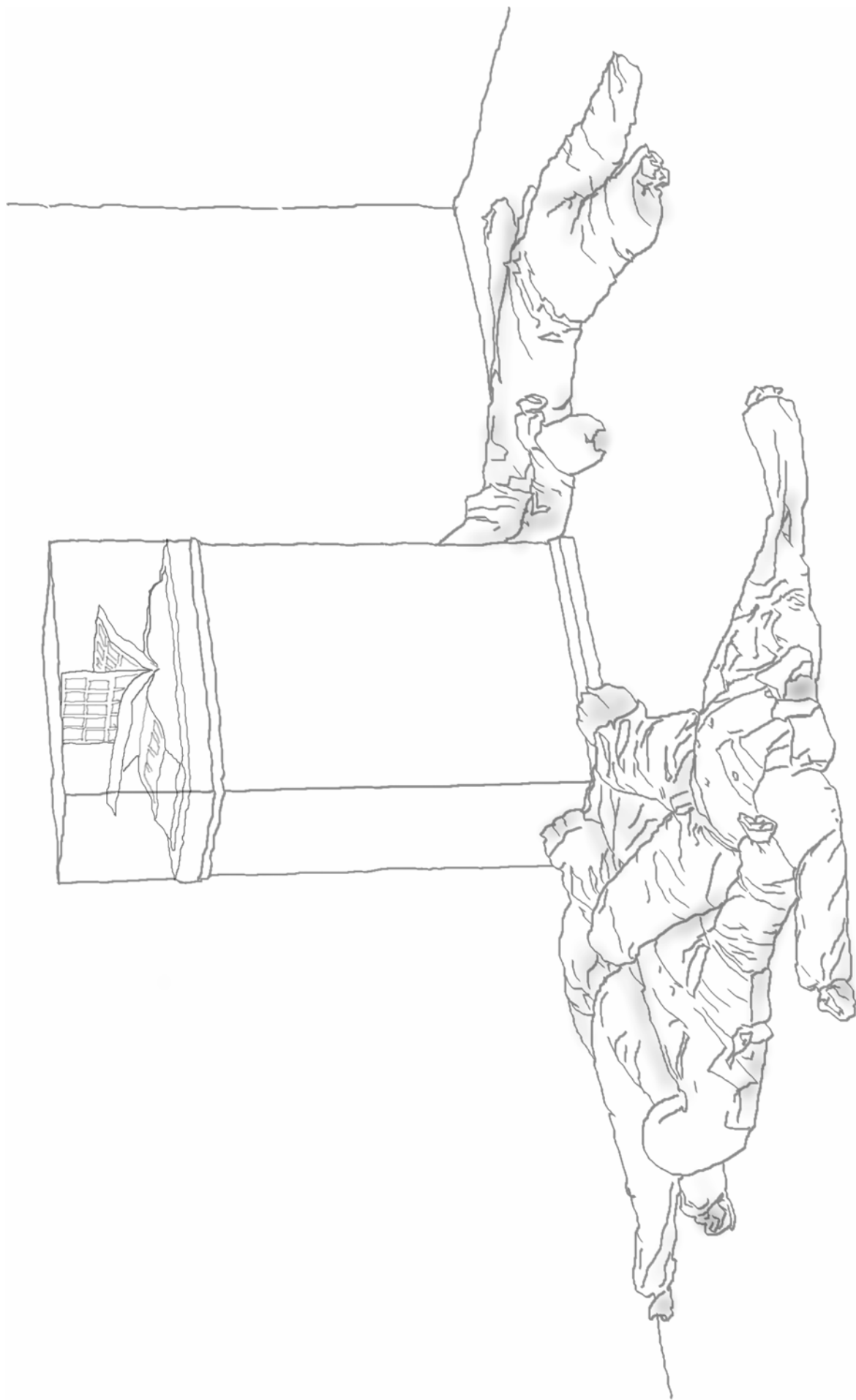
Ed Kienholz»⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Ruhrberg, Karl: ««Mein Thema ist, dass wir hier sind». Notizen zum Werk des Amerikaners Edward Kienholz», in: *Magazin KUNST. Das deutschsprachige Kunstmagazin*. 16. Jg. Nr. 3/1976. Mainz, 1976. S. 40–49. S. 42.

⁵⁴⁷ Zitiert in: Roland H. Wiegenstein: «Ed Kienholz, die «Volksempfänger» und der «Ring des Nibelungen»», in: «Edward Kienholz. Volksempfänger». S. 12. Das Zitat stammt einer Diskussion mit dem Künstler vom 30. 1. 1977. «I mostly think of my work as the spoor of an animal that goes through the forest and makes a thought trail, and the viewer is the hunter who comes and follows the trail. At one point I as the trail-maker disappear. The viewer then is confronted with a dilemma of ideas and direction. The possibilities are then to push on further by questions and answers to a new place that I can't even imagine or to turn back to an old, safe place. But even the decision is direction. I like this because as I make the trail I'm making my own way and I'm finding my own forms and solutions for me. I like to think of it as so.»



-
Edward Kienholz
The Non War Memorial
1970



Edward Kienholz
The Non War Memorial
1970

«The Non War Memorial»/«Das Kein-Krieg-Denkmal»

Edward Kienholz (1927–1994)

Installations-Modell von 1970, Installation nicht ausgeführt
 Tableau: Amerikanische Militäruniformen Zeit Vietnamkrieg, Schotter, Samen, Buch
 Masse variierend gemäss Aufstellung
 Slg. Nancy Redding Kienholz, Hope, Idaho, USA

Fünf ausgestopfte Soldatenuniformen⁵⁴⁸ und ein voluminöses schwarzes Buch deuten die Ausführung des Konzept-Tableaus «The Non War Memorial» von 1970 an. Kienholz schwebte vor, dass 50'000 Vietnamuniformen aus Restbeständen, mit Schlamm vollgepumpt auf einer drei Hektar grossen Wiese in der Nähe von Clark Fort (Idaho) dem natürlichen Zerfall preisgegeben werden, bis sie irgendwann ganz in der Natur aufgehen und verschwinden. Für das ambitionierte Unterfangen baute er auf einen freiwilligen Einsatz von Künstlern, Studierenden und Aktivisten der Friedensbewegungen.⁵⁴⁹

Das Vermodern der Textilien würde den erdigen Inhalt aktivieren, da dieser an die Oberfläche käme, von Pflanzensamen durchdrungen würde und bald zum Nährboden für frisches Grün und wilde Blumen gereichte. Das Kunstwerk sollte sich über kurz oder lang wieder in ein Kleefeld zurückverwandeln. Zur Realisation ist es allerdings nie gekommen, doch versammelt der schwarze Foliant 50'000 Abbildungen von exemplarisch drapierten Uniformen.⁵⁵⁰

Die toten Amerikaner im öffentlichen Bewusstsein

Eine innovative Anti-Kriegs-Aktion der Gruppierungen «Artists and Writers Protest» und «Art Workers' Coalition» hatte Anfang April 1969 den Tod junger amerikanischer Soldaten in den Strassen Washingtons in Szene gesetzt. In einer bewegenden und wirkungsvollen Prozession trugen die beteiligten Kunstschaffenden schwarze Leichensäcke (genau von der Art, wie sie in Vietnam Verwendung fanden), welche sie mit der jeweiligen Zahl der Gefallenen Amerikaner und Vietnamesen versehen hatten. Ausserdem waren die Namen der Toten auf weissen Stoffbändern niedergeschrieben und flankierten den Demonstrationzug über die Distanz eines ganzen Blockes. Die Leute warfen Blumen auf die Leichensäcke, sogar die Polizei verhielt sich – die Namen erkennend – respektvoll zurück.⁵⁵¹

Das Bewusstsein des schmerzlichen Verlustes vieler junger amerikanischer Männer hatte sich in der Öffentlichkeit über den Sommer und Herbst 1969 verstärkt, vor allem auch, weil das zweite Juni-Heft des *Life* Magazins Photographien von über 200 jungen Amerikanern, die in nur einer Woche in Vietnam gefallen waren, abgedruckt hatte. Der Bericht verstärkte die seit 1968 weitverbreiteten Anti-Kriegs-Gefühle der Bevölkerung, was seinen Niederschlag unter anderem auch in der Vorlage von elf

⁵⁴⁸ Ärmel und Beinlinge sind unten jeweils verschnürt. Im Innern der zu Ausstellungspräsentationen kreierte ausgestopften fünf Uniformen sollen sich Schotter und Samen befinden. Besprechung und Illustration des Werkkonzepts findet sich in: «Kienholz – Retrospektive». Whitney Museum of American Art/Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Hopps, Walter (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. München/New York, 1997. S. 160, S. 328 mit Kat. Nr. 69.

⁵⁴⁹ Zur Friedensbewegung in den USA während des Vietnamkrieges geben vor allem Tom Wells mit einem Vorwort von Todd Gitlin und James Kirkpatrick Davis detaillierten Aufschluss. Ein besonderes Augenmerk auf künstlerische Protest-Aktionen wirft Lucy R. Lippard.

- Wells, Tom: *The War Within. America's Battle Over Vietnam*. Berkeley, 1994.

- Davis, James Kirkpatrick: *Assault on the Left. The FBI and the Sixties Antiwar Movement*. Westport (CT), 1997.

- Lippard, Lucy R.: *A Different War. Vietnam in Art*. Bellingham (Washington), 1990.

Die Anti-Kriegs-Bewegung formierte sich mit dem offiziellen Beginn des Konflikts 1965. Grossdemonstrationen in Washington und New York, Studenten Teach-ins an Universitäten und Sommer-Aufklärungs-Kampagnen in der Bevölkerung involvierten Zehntausende Aktivisten, die sich in einer Vielzahl von Gruppierungen organisierten.

⁵⁵⁰ Bei einer Reproduktion von 4 x 5 quadratischen Bildern je Seite ergibt sich ein Umfang von rund 2500 Seiten. Es handelt sich bei den photographierten Uniformen um eine kleine Serie verschiedener Positionierungen und wechselnden Blickwinkeln, die Bilder erscheinen vielfach wiederholt und gedreht.

Kienholz Annahme von 50'000 zu erwartenden amerikanischen Kriegsoffer ist angesichts der über 58'000 registrierten Gefallenen noch zu 'bescheiden'.

⁵⁵¹ Lippard, S. 24.

Anti-Kriegs Resolutionen während der Herbstsession im Amerikanischen Kongress fand.⁵⁵² Mitte November 1969 trug sich mit über 200'000 Demonstrierenden am grossen Moratoriums-Marsch die grösste Protestkundgebung⁵⁵³ zu, die Washington je gesehen hatte. Die Konfrontation zwischen Regierung und Antikriegs-Bewegung hatte in zwei Zwischenfällen im Mai 1970 an der Kent State und an der Jackson State Universität ihren tragischen Höhepunkt, als bei Studentendemonstrationen gegen die Bombardierung und die Invasion in Kambodscha Wachleute in die protestierende Menge schossen und dabei vier beziehungsweise sechs Studierende töteten.

Zusammenhänge von Kienholz' Kunstleichen mit der Kriegswirklichkeit

Das Ausbreiten der Kienholzschen ‚Uniform-Körper‘ auf weitem Feld erhält umso mehr Berechtigung, wenn man Zeugenaussagen zu den Verhältnissen in Vietnam beizieht. Michael Held, 1967 als Korrespondent für den *Esquire* nach Vietnam gereist, erinnert sich in seinem Buch «Dispatches» an seine erste Begegnung mit den erschöpften Soldaten nach dem bis anhin grössten Gefecht dieses Krieges:

«It was like a walk through a colony of stroke victims, a thousand men on a cold rainy airfield after too much of something I'd never really know, «a way you'll never be,» dirt and blood and torn fatigues, eyes that poured out a steady charge of wasted horror. [...] I couldn't look at anyone for more than a second, I didn't want to be caught listening, some war correspondent, I didn't know what to say or do, I didn't like it already. When the rain stopped and the ponchos came off there was a smell that I thought was going to make me sick: rot, sump, tannery, open grave, dump-fire – awful, you'd walk into pockets of Old Spice that made it even worse.»⁵⁵⁴

An anderer Stelle berichtet Held von einem Gedenkgottesdienst für die Gefallenen vom Gefecht in Dak To und beschreibt, welch beklemmenden, ja gespenstischen Eindruck die Stiefel der toten Männer, am Boden in Formation gebracht, auf ihn machten und wie die überlebenden Kameraden auf die makabere Zeremonie reagierten:

«... a company's worth of jump boots standing empty in the dust taking benediction, while the real substance of the ceremony was being bagged and tagged and shipped back home through what they called the KIA Travel Bureau. A lot of the people there that day accepted the boots as solemn symbols and went into deep prayer. Others stood around watching with grudging respect, others photographed it and some just thought it was a lot of bitter bullshit.»⁵⁵⁵

Ein Substituieren der Gefallenen durch Kleidungsstücke – hier Stiefel, bei Kienholz Uniformen – verdeutlichen eindringlich die Abwesenheit des einstmals lebendigen Menschen. Ausgeblendet ist das ‚menschenunwürdige‘ Verrecken, die Willkür der physischen Zerstörung, die Zufälligkeit des Umkommens oder Überlebens. Die wahren Zustände bei Gefechten finden in solchen Mis-en-place keine Berücksichtigung, denn dies wären dem Opfer-für-das-Vaterland-Status der Dahingerafften nicht förderlich. In Wirklichkeit geriet der Einsatz in Vietnam für viele zur ‚Hölle‘, was sich in einem weitverbreiteten Drogenkonsum⁵⁵⁶ einerseits und in einem bedenklichen Disziplinverlust⁵⁵⁷ andererseits niederschlug. Eine der traumatisierendsten Erfahrungen war es, Zeuge zu werden von grauenvollen Verstümmelungen. Paul Fussell widmet sich diesem verdrängten Thema ausführlich unter dem Titel «The Real War Will Never Get in the Books»⁵⁵⁸. Er legt dar, dass eine detaillierte Betrachtung des

⁵⁵² Wells, S. 364 f.

⁵⁵³ Bliss, S. 354. Der Massenauflauf ist auch mit dem Publik-Werden der Ereignisse von My Lai am 13. November 1969 in Zusammenhang zu stellen. Andere Quellen nennen gar einen Menschauflauf von einer Viertelmillion.

⁵⁵⁴ Held, Michael: *Dispatches*. New York, 1978. S. 22.

⁵⁵⁵ Held, S. 23. «When the 173rd held services for their dead from Dak To the boots of the dead men were arranged in formation on the ground. It was an old paratrooper tradition, but knowing that didn't reduce it or make it any less spooky, [...]»

⁵⁵⁶ Hierzu: Herring, George C.: *America's Longest War. The United States and Vietnam, 1950–1975*. Dritte erweiterte Ausgabe. New York, 1996. Erstausgabe: 1979. S. 268.

Die Verfügbarkeit und die hohe Qualität von Drogen in Südostasien verleitete eine Vielzahl der im Einsatz stehenden Soldaten, solche zu konsumieren. 1970 beliefen sich die Schätzungen auf 65'000 diensthabende Drogenkonsumenten, 40'000 galten als heroinsabhängig.

⁵⁵⁷ Herring, S. 268: Zur Sprache kommen nebst Befehlsverweigerung und Drückebergverhalten sogar gezielte Angriffe auf Leib und Leben der eigenen Offiziere. Allein 1970 sind 200 Zwischenfälle rapportiert worden. Ausserdem kam es immer wieder zu Rassenkonflikten innerhalb der Truppen (parallel zu der in Amerika demonstrierenden Bürgerrechtsbewegung und den damit verbundenen Rassenunruhen).

⁵⁵⁸ Fussell, Paul: *Wartime. Understanding and Behavior in the Second World War*. New York, 1989. Kapitel 18. S. 267–297.

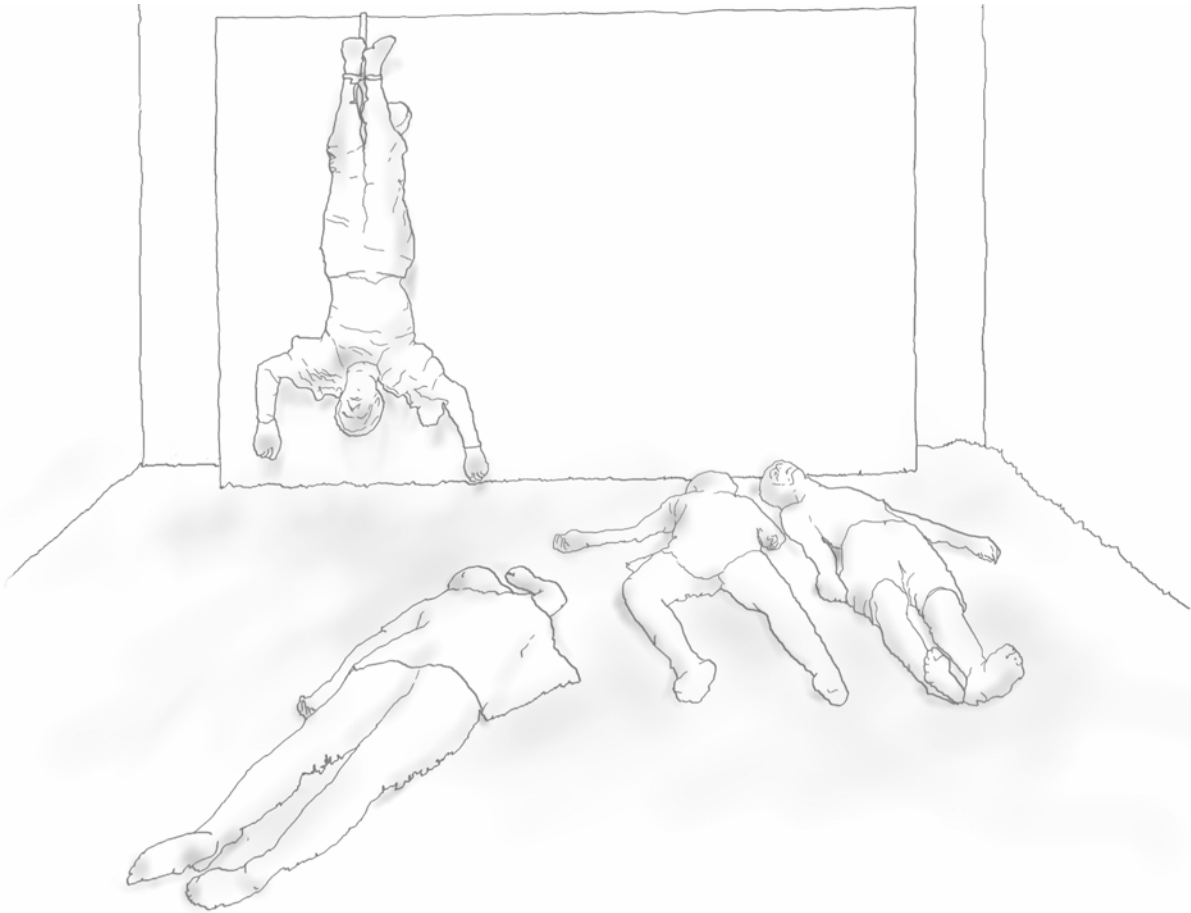
Teppichs von Bayeux (1077), mit der Darstellung all der herumliegenden Körperfragmente, oder der Graphikfolge «Los Desastres de la guerra» von Francisco de Goya (um 1808–14) genaueren Aufschluss über die Realität eines Gefechts gibt als die selektionierten Photographien der aktuellen Kriegsberichterstatter.⁵⁵⁹ Auf letzteren seien nämlich nie von Minen zerfetzte Körper zu sehen, Verwundete wie Tote würden stets als körperlich Intakte dokumentiert, was sich von der tatsächlichen Erfahrung der Kämpfenden dramatisch unterscheidet.

Kienholz hätte, wäre es realisiert worden, mit seinem «Non War Memorial» ein Anti-Heldenmal geschaffen, ein Werk, das dem gemeinen Soldaten und Menschen Referenz erwiesen hätte mit dem tröstlichen Aspekt der Metamorphose – aus den Gefallenen entsteht neues, wenn auch vorerst pflanzliches Leben. Dass er hiermit – der Vietnamkrieg ist zum Zeitpunkt des Konzepts und Entwurfs immer noch in vollem Gange – gegen Konventionen ver- und in Tabuzonen vorstösst, liegt auf der Hand. John Coplans vermutet, dass sogar etwas vom Anarchisten in Kienholz stecke: «Wenn er fühlt, dass etwas tabu ist, wird er es oft aus reinem Eigensinn aufgreifen. Und ist das Thema nicht tabu, so macht seine besondere Art der Behandlung es dazu.»⁵⁶⁰

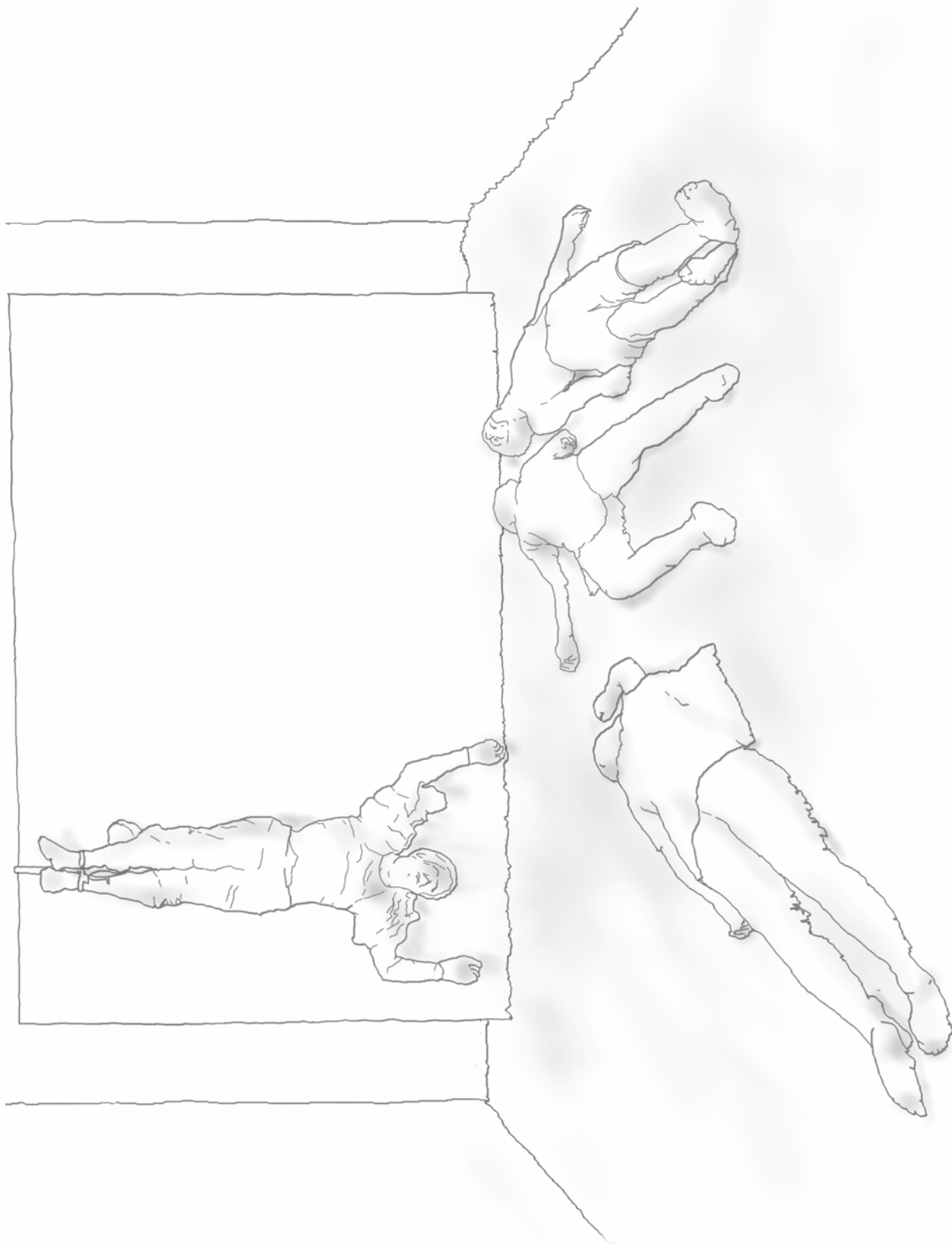
⁵⁵⁹ Fussell nimmt hier Bezug auf die Publikation «Life Goes to War» von 1977. Fussell, S. 269.

⁵⁶⁰ John Coplans, in «The Savage Eye of Edward Kienholz», in: *Studio International*, Nr. 869, September 1965, S. 115; zitiert nach: Metken, Günter: «Moralische <Tableaux>. Zum Werk von Edward Kienholz», in: *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*. Nr.1, Januar/März 1973, München, 1973; abgedruckt in: *Kienholz* Berlin 1997, S. 302–308. S. 306.

Coplans fährt fort: «Er ist ein amoralischer Moralist, der das Heilige neu verkörpert. Indem er sich selbst in die Rolle eines gesellschaftlichen und psychologischen Moralisten versetzt, ist ihm bewusst, dass Kunst, zum mindesten raffinierte zeitgenössische Kunst, im allgemeinen solche Themen nicht aufgreift. Er tut es aus Protest und Trotz gegen jede derartige Einschränkung. Als Ergebnis werden seine besten Stücke Folklore, weil sie unwiderlegbare Wahrheiten über unsere Gesellschaft aussagen.»



-
George Segal
Execution
1967



George Segal
Execution
1967

«The Execution»/«Die Hinrichtung»

George Segal (1924–2000)

Installative Plastik von 1967: Gips, Holz, Metall, Seil
ca. 2.5 x 3.35 x 2.5 m
Vancouver Art Gallery

Drei leblose Körper, durch die Salve eines Exekutionskommandos zu Tode gekommen, liegen hingestreckt auf dem Boden. Unverkennbar von George Segals Hand, sind sie ganz in weissem Gips ausgeführt, lebensgrosse Abformungen von bekleideten Modellen.⁵⁶¹ Requisit und Kulisse des Tatbestandes ist die schwarz eingefärbte, mit Rauputz überzogene Sperrholzwand, an welcher ein viertes Opfer – festgeschnürt an den Füßen und aufgehängt an einem Fleischerhaken – über Kopf baumelt. Die vielen Einschusslöcher kennzeichnen den Ort als Vollstreckungsplatz. Segal hatte selbst, mit einer ausgeliehenen Waffe, die Schüsse auf die Wand abgegeben und gesteht das eigenartige Gefühl der Erregung, das ihn bei dieser Verrichtung ergriffen hätte, ihn, dem gezeigt werden musste, wie eine Waffe überhaupt zu handhaben ist.⁵⁶² Gründe für die erfolgte Hinrichtung sind im Werk keine indiziert, die zivile Kleidung der Opfer weckt jedoch Zweifel an der ‚Legitimität‘ von Schuld-spruch und Exekution.

Entstehungszusammenhänge und ikonographische Anregungen

George Segal schuf das Werk, nachdem ihn die New School for Social Research zur Teilnahme an der Ausstellung «Protest and Hope» eingeladen hatte. Für seine Figurenanordnung bezog sich Segal auf Photographien der Mussolini-Hinrichtung. Ausserdem verneigt er sich vor einer Preziose des Renaissance-malers Masaccio (1426), die er 1948 in einer Ausstellung in New York zu Gesicht bekommen hatte: Er nannte es später das grossartigste Gemälde, welches er je gesehen hätte und meinte in Bezug auf die Kleinheit der Darstellung – sie misst nur etwa 10 auf 10 Zentimeter –, dass Grossartiges ganz und gar nicht gross zu sein brauche. Es handelt sich um ein Predellagemälde mit der Darstellung vom «Martyrium des Hl. Petrus»⁵⁶³. Zu nennen sind hier auch die – von Segal nicht erwähnten – zeitgenössischen Photographien vom Kriegsgeschehen in Vietnam. Es existieren unzählige Bilddokumente, welche hingerichtete Feinde zeigen; unter diesen auch solche, die mit dem Kopf nach unten an Bäume geknüpft worden waren.⁵⁶⁴

Erproben einer glaubhaften Opferikonographie

«The Execution» ist eines der wenigen Werke im Œuvre George Segals, die einen deutlichen politischen Stellschuss ausdrücken. Die Ausstellungsteilnahme erfolgte aus Sympathie für die Organisatoren und aus dem Bedürfnis, in Bezug auf den Vietnam-Krieg künstlerisch für die Opfer einzustehen – die Inszenierung wendet sich entschieden gegen rohe Gewalt und Unterdrückung.⁵⁶⁵ Darüber hinaus rückt Segal die Konfiguration mittels des hängenden Körpers in die Nähe christlicher Ikonographie, das verkehrte Zitat des Gekreuzigten und die Erinnerung an den Tod des Apostels Petrus sind auch ohne Kenntnis des Masaccio-Vorbildes augenfällig.

⁵⁶¹ Ausführliche Nennung und weiterführende Informationen zum Werk finden sich bei:

- Marck, Jan van der: *George Segal*. New York, 1975.

- Tuchmann, Phyllis: *George Segal*. In der Reihe: Modern Masters. Bd. 5. New York/London/ Paris, 1983. Deutsche Ausgabe: München/Luzern, 1984. S. 60–61.

⁵⁶² Marck, o. S., Text zu Abb. 86: «For a short moment I experienced that strange elation that comes with emptying a gun, I who had to be told how to load and fire one.»

⁵⁶³ Tuchman, S. 61 mit Anm. 42; zu Masaccios Predella-Tafel: Fremantle, Richard: *Masaccio. Catalogo completo*. Florenz, 1998. S. 80–85. S. 114, Kat. 4. Predella-Tafel des Plittico di Pisa, 1426, Tempera a. Lwd. a. Holz, 21 x 61 cm (2 Szenen auf einer Tafel: Martyrium des Heiligen Petrus und des Heiligen Johannes Battista). Berlin, Staatliche Museen.

⁵⁶⁴ Als Motivvorlage hierfür könnte eine oft reproduzierte Aufnahme des Bildreporters Sean Flynn von 1966 gedient haben. Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Zürich, 2004. S. 354.

⁵⁶⁵ Der ursprünglich vorgesehene Ausstellungstitel lautete «War and Peace». Marck, o. S.

Eine erste Idee für ein Exponat war die Inszenierung von sechzehn aufgehäuften Leichen von Konzentrationslager-Opfern, ein Thema das er vorläufig verwarf und Jahre später für sein Holocaust-Mahnmal wieder aufgreifen sollte. Das Hauptproblem sowohl für dieses vorerst nicht in Angriff genommene Werk wie auch für die vorliegende Figurengruppe «The Execution» sah er in der Totendarstellung; wie sollte er seine Modelle behandeln, dass sie in der Abformung wie Leichen aussehen würden. Das Überkopf-Hängen des einen Opfers erwies sich als geschickter Zug, um bei den Betrachtern jeden Zweifel an der Effizienz der vorgenommenen Hinrichtung aus dem Weg zu räumen. Das posierende Modell musste sich in eine gekrümmte Haltung bringen, um den Brustkorb hervortreten zu lassen, was laut Segal die wohl schwierigste Pose war, welche er je zur Ausführung brachte.

Teil IV – Katalog der Bühnenwerke zu Holocaust und zum Vietnam-Krieg

Bühnenwerke zum Holocaust

Jerzy Grotowski **«Akropolis»** Uraufführung 1964

Entstehung • Aufführungen • Kommentare zu Autor, Stück und Aufführung • Inhalt und Inszenierung des Stücks • Implikationen und Stossrichtung des Stücks

Joshua Sobol **«Ghetto»** Deutsche Erstaufführung 1984

Entstehung • Uraufführung • Europäische Erstaufführung • Aufführungsorte/Ensembles und Regie • Verfilmung • Kommentare zu Stück und Aufführung • Aufbau und Inhalt des Stückes • Inszenierung und Rezeption

George Tabori **«Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock»** Uraufführung 1978

Entstehung • Uraufführung • Kommentare zu Stück und Aufführung • Aufbau und Inhalt des Stückes • Inszenierung und Stossrichtung der «Shylock-Improvisationen» • Überlieferte Publikumsreaktionen auf die Shylock-Improvisationen

Peter Weiss **«Die Ermittlung»** Uraufführung 1965

Entstehung • Uraufführung • Weitere Aufführungen 1965 • Weitere szenische Lesungen 1965 • Erstveröffentlichung • Fernsehbearbeitung und -ausstrahlung • Bühnenbearbeitungen • Detaillierte Informationen zur Theatergeschichte des Werkes • Aufbau, Inhalt und literarische Qualität des Stückes • Zur Stossrichtung des Stücks • Inszenierung und Bezugnahme zum Publikum • Überlieferte Publikumsreaktionen • Annex «EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» und «Die Berliner Ermittlung»

Bühnenwerke zum Vietnam-Krieg

Peter Brook **«US»** *Uraufführung 1966*

Entstehung und Intention • Uraufführung • Verfilmung • Kommentare zu Stück und Aufführung • Inhalt und Stossrichtung des Stücks • Bühnenbauten, Szenerien und Kostüme • Inszenierung • Zur Rezeption der Inszenierung

George Tabori **«Pinkville»** *Uraufführung 1970*

Entstehung • Uraufführung • Kommentare zu Stück und Aufführung • Inhalt und Inszenierung des Stückes

Peter Weiss **«Viet Nam Diskurs»** *Uraufführung 1968*

Vollständiger Titel: «Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten.»

Entstehung • Uraufführung • Aufführungsorte/Ensembles und Regie der Aufführungen • Kommentare zu Stück und Aufführungen • Aufbau und Inhalt des Stückes • Inszenierung und Rezeption

«Akropolis»

Jerzy **Grotowski** (11. August 1933, Rzeszów/PL – 14. Januar 1999, Pontedera/IT)

Entstehung

«Akropolis» ist eine Theaterproduktion des Theaterlaboratoriums, das Jerzy Grotowski Ende der 1950er Jahre in Polen begründet hatte.⁵⁶⁶ Handlungsort der Inszenierung ist das Vernichtungslager Auschwitz, die Handlung kreist um den Bau der Gaskammer durch die Häftlinge, worin diese am Schluss ihren gewaltsamen Tod finden werden. Als literarische Vorlage diente ein 1904 geschriebenes Stück des polnischen Autors Stanislaw Wyspianski (1869–1907), in welchem Gestalten des alten Testaments mit Figuren der griechischen Mythologie verschmelzen und als Kultursynthese des Abendlandes auferstehen. Der Dichter hatte eine strahlende Apotheose im Sinn gehabt, Grotowski zerschlug diesen poetischen Text und verlegte die Handlung in die Grenzsituation Konzentrationslager. Entstanden ist eine «Tragikomödie der Geschändeten»⁵⁶⁷.

Aufführungen

1962 kam es auf der Bühne des Theaterlaboratoriums zur ersten Adaption des Stücks, dergestalt modifiziert, dass nun die Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie die Protagonisten waren. Bei allen fünf Bearbeitungen des berührenden Ritualspiel «Akropolis» spannte Grotowski mit Jozef Szajna⁵⁶⁸ zusammen. Die zweite und dritte Variante entstanden 1964, die vierte wurde 1965 gegeben, als erste Premiere des Ensembles an dessen neuen Standort in Breslau. Die letzte Fassung entstand zwei Jahre später, 1967. Diese kam auch ausserhalb Polens zur Aufführung und wurde 1968 im Studio Twickenham in London mit Grotowskis Truppe sogar verfilmt.⁵⁶⁹

1969 kam das Stück anlässlich der ersten USA-Tournee des Theaterlaboratoriums unter anderem in New York erfolgreich zur Aufführung.⁵⁷⁰

⁵⁶⁶ Grotowski war seit 1959 Direktor des «Theaters der 13 Reihen» (Teatr 13 Rzedow) in Opole (Oppeln), wo er das Theaterlaboratorium aufbaute und mit seinem literarischen Berater Ludwik Flaszen Inszenierungen wie Orpheus (nach Cocteau), Kain (nach Byron), Faust (nach Goethe) realisierte. 1965 verlegte Grotowski das Theaterlaboratorium von Opole nach Breslau.

1951–1954 hatte Grotowski ein Studium an der Staatlichen Schauspielschule Krakau und 1955/56 ein Regiestudium am Institut für Theaterkunst in Moskau absolviert.

In den Jahren 1966–75 unternahm er mit seiner Truppe erste Auslandstourneen nach Westeuropa und Amerika. Diese Gastspiele machten Grotowskis Arbeit weltberühmt und brachten ihm offizielle Anerkennung seiner Arbeit ein (verschiedene Preise und Auszeichnungen, Ehrendokortitel der Universität Pittsburgh). Die gezeigten Inszenierungen waren u. a. «Akropolis» (1962, nach Wyspianski), «Dr. Faustus» (1963, nach Marlowe), «Der standhafte Prinz» (1965, nach Calderon und Slowacki), «Apocalypsis cum Figuris» (1968, nach Texten aus der Bibel, von Dostojewski, Slowacki, T. S. Eliot und Simone Weil).

⁵⁶⁷ Euler, Ingeborg: Ausführungen über Jerzy Grotowskis «Akropolis» in einem Fernsehbeitrag der Sendung «Titel, Thesen, Temperamente» im Hessischen Rundfunk [keine weiteren Angaben], abgedruckt in: «Brook Grotowski Beck. Das arme, das grausame, das hässliche Theater. Beiträge von Peter Brook, Jerzy Grotowski und Julian Beck», in: *Theater heute*. Heft 5, Mai 1968. Velber bei Hannover, 1968. S. 10–15. S. 12.

⁵⁶⁸ Jozef Szajna war seit Juli 1941 als polnischer Widerstandskämpfer Häftling in Auschwitz gewesen, bevor er Ende 1944 nach Buchenwald überführt wurde. Isser, Edward: *Stages of Annihilation. Theatrical Representations of the Holocaust*. Cranbury (New Jersey)/London, 1997. S. 130.

⁵⁶⁹ Der resultierende Fernsehfilm «Akropolis» wurde schliesslich am 12. Januar 1969 vom New York-Fernsehen ausgestrahlt.

Auf einer Video-Aufnahme der «Akropolis»-Inszenierung wirkt Peter Brook, ebenfalls Theaterlegende der 60er-Jahre-Avantgarde und Anhänger der Prinzipien des «Armen Theaters», als Erzähler. Die Verbundenheit zwischen den beiden Theatergrössen hatte sich schon 1966 in einer Zusammenarbeit manifestiert: Grotowski war während dreier Wochen bei der Genese von Brooks Vietnam-Stück «US» in London involviert.

Grotowski, Jerzy/Wyspianski, Stanislaw: Filmaufnahme der Inszenierung «Akropolis», Polish Laboratory Theatre, kommentiert von Peter Brook. VHS-Videoband in der Reihe: The Arthur Cantor film collection. New York, 1971.

⁵⁷⁰ Aufführungsort in New York war im Winter 1969 die Methodistenkirche am Washington Square. Findlay, Robert: «Grotowski's *Akropolis*: A Retrospective View», in: *Modern Drama*. Bd. XXVII, Nr. 1, März 1984. Toronto, 1984. S. 1–20. S. 16.

Kommentare zu Autor, Stück und Aufführung

- Euler, Ingeborg: Ausführungen über Jerzy Grotowskis «Akropolis» in einem Fernsehbeitrag der Sendung «Titel, Thesen, Temperamente» im Hessischen Rundfunk [keine weiteren Angaben], abgedruckt in: «Brook Grotowski Beck. Das arme, das grausame, das hässliche Theater. Beiträge von Peter Brook, Jerzy Grotowski und Julian Beck», in: *Theater heute*. Heft 5, Mai 1968. Velber bei Hannover, 1968. S. 10–15. S. 12. Drei Szenenphotographien.
- Findlay, Robert: «Grotowski's *Akropolis*: A Retrospective View», in: *Modern Drama*. Bd. XXVII, Nr. 1, März, 1984. S. 1–20. Fünf Szenenphotographien.
- Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen, 1990. S. 256–265.
- Flaszen, Ludwik (Mitbegründer und literarischer Berater des Theaterlaboratoriums): «Akropolis: Umgang mit dem Text», in: *Pamiętnik Teatralny*. 3/1964. Warschau, 1964; abgedruckt in deutscher Übersetzung in: Grotowski, Jerzy: *Für ein Armes Theater*. Englische Originalausgabe 1968. Berlin, 1999. S. 65–84. Hier findet sich eine Vielzahl von reproduzierten Szenenphotographien.
- Grotowski, Jerzy: *Für ein Armes Theater*. Englische Originalausgabe 1968. Berlin, 1999. Mit einem Vorwort von Peter Brook.
- «Jerzy Grotowski», eine Zusammenstellung von Tabea Tangerding, in: www.meta-theater.com/deutsch/meta_inf/history/grotowski.htm
- «Jerzy Grotowski», eine Zusammenstellung von Monika Mokrzycka-Pokora, October 2002, © Copyright by Adam Mickiewicz Institute, Centre for International Culture Cooperation www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_grotowski_jerzy

Inhalt und Inszenierung des Stücks

«Akropolis» zeigt bizarre, traumhafte Momente voller Geist, Poesie und schmerzlichen Ernstes im Vollzug der unaufhaltsamen Zerstörung von entindividualisiertem Leben. Erinnerungen an die Wurzeln europäischer Kultur treten nochmals kurz in Erscheinung, bevor die Erben dieser Kultur, die abgerissenen Gestalten, im Vernichtungsapparat ausgemerzt werden.

Grotowskis Aufführungen im Laboratorium fanden in einem fensterlosen Übungsraum statt, dem einzigen Raum des Theaters; die Darsteller bewegten sich auf einem grossen rechteckigen Podium – inmitten der Zuschauerreihen. Oft wurde die Handlung zwischen die Zuschauenden hinausgetragen. Der Bühnenbereich zeigte keine identifizierbaren szenischen Bauten oder sonstige illusionistische Elemente. Auf der Bühne lag einzig zu einem Haufen aufgetürmter Schrott.

Ein zerlumpter Violinist rief die andern Protagonisten, diese humpelten – ebenfalls in ‚Sack und Asche‘ gehüllt – daraufhin in ihren Holzpantinen zum Stelldichein herbei. An den löchrigen Stellen der KZ-Kleider schienen roter und grauer Gummi hindurch, was an «physischen Brei zeretzter Körper» gemahnen sollte.⁵⁷¹ Die sieben Figuren machten sich am Schrotthaufen zu schaffen, hämmerten im Takt, hantierten mit rostigen Wannen und einer Schubkarre, montierten gekrümmte Rohre zusammen zu einem schwebenden Gestänge über den Köpfen des Publikums.⁵⁷² «Mit einem Minimum an Gegenständen ein Maximum an Effekt, so steht es im Programmheft.»⁵⁷³ Zu Fratzen verzerrt und oft spastisch in ihren Bewegungen, akustisch untermalt vom Stakkato ihrer Holzschuhe, boten die Darsteller ein absonderliches Spiel,⁵⁷⁴ gemeint ist eine unwirkliche wie sinnlose Zivilisation.

⁵⁷¹ Euler, S. 12.

⁵⁷² Siehe hierzu die gezeichnete Illustration in Grotowski, Jerzy: *Für ein Armes Theater*. Berlin, 1999. S. 149.

⁵⁷³ Euler, S. 12.

⁵⁷⁴ Grotowski publizierte seine Methoden und Theaterauffassungen 1968 in «Towards a Poor Theatre». Dieser Text sollte eine wichtige Grundlage für das experimentelle Theater in den USA werden, so für das «Living Theatre», das «Open Theatre» und für die «Performance Group».

Während den Arbeitspausen, den kurzen Unterbrüchen ihrer Schinderei im Konzentrationslager, spielten die Häftlinge Geschichten und Gestalten aus den Büchern Moses und den Epen Homers oder liessen ihre Tagträume szenisch aufscheinen.

Die Szenenphotographien sind überschrieben mit:

- «Dialog zwischen zwei Denkmälern»
- «Esau singt das Lob der Freiheit des Jägerlebens»
- «Der Kampf zwischen Jakob und dem Engel»
- «Die Gefangenen ruhen aus»
- «Der Weg zur Arbeit, um die Akropolis unserer Zeit zu bauen: ein Vernichtungslager»
- «Die Hochzeitsprozession von Rebekka und Jakob. Jakob führt den Weg, wobei er zärtlich ein Stück Ofenrohr als Ersatz für seine Braut trägt»
- «Jakob, der Harfenspieler, der Anführer des sterbenden Volkes»
- «Paris und Helena stellen die Wonnen der sinnlichen Liebe dar, aber hier ist Helena ein Mann. Ihr gefühlsvolles Gurren wird von den gemeinsamen Spottrufen der andern Gefangenen unterbrochen»
- «Der Erlöser ist gekommen. Ein Leichnam ohne Kopf wird für Christus gehalten, und die Gefangenen, ekstatisch vor Freude, folgen ihm in ihre Erlösung»
- «Der Abstieg zur Erlösung: das Krematorium».⁵⁷⁵

Als Hauptakteur trat Zygmunt Molik in Erscheinung, mimte in ständig wechselnder Darbietung den alttestamentarischen Jakob, den homerischen Sänger und Seher sowie einen KZ-Aufseher, der Arbeitssignale gibt. Eindringlich vollzog sich als ein Höhepunkt in der Szenenfolge Jakobs Hochzeitszug mit der verschleierte Lea: Sie ist eine falsche Braut – nichts weniger als ein Ofenrohr. Die Vermählung gipfelte in einer grotesken Persiflage fast aller sakralen Rituale.

Als Abschluss der aneinandergereihten biblischen und literarischen Episoden, nach sadistischer Quälerei und Selbstquälerei zweier Gefangener fand das Bühnengeschehen in der «Erlöser»-Prozession zur finalen Klimax: Die Lagerinsassen folgten ekstatisch einer vorangetragenen kopflosen Puppe ins vermeintliche Paradies, was sich als Gang in die Gaskammer erweisen sollte. Ein monotoner, ins Nichts führender Rhythmus zog sich wie eine Liturgie durch die ganze Aufführung.

Der Dramaturg und langjährige Weggefährte Grotowskis Ludwik Flaszen berichtet ausführlich, wie das Geschehen in «Akropolis» den Zuschauern angedient ist, in welchem Verhältnis das Bühnengeschehen zum Publikum stehen sollte:

«[Die Inszenierung von «Akropolis» ist] als poetische Paraphrase eines Vernichtungslagers angelegt. [...] Es ist im Theaterlaboratorium die Regel, dass die Handlung [...] unter die Zuschauer getragen wird. Diese sollen jedoch nicht an der Handlung teilnehmen. Für *Akropolis* wurde beschlossen, dass es keinen direkten Kontakt zwischen Schauspielern und Zuschauern geben sollte: die Schauspieler stellen diejenigen dar, die in die letzte, äusserste Erfahrung eingeweiht sind, sie sind die Toten; die Zuschauer stellen jene dar, die ausserhalb des Zirkels der Eingeweihten stehen, sie bleiben im Fluss des Alltagslebens, sie sind die Lebenden. Diese Trennung, verbunden mit der Nähe der Zuschauer, trägt zum Eindruck bei, dass die Toten aus einem Traum der Lebenden geboren sind. Die Häftlinge gehören zu einem Alptraum und scheinen von allen Seiten auf die schlafenden Zuschauer einzustürmen.»⁵⁷⁶

Die Auschwitz-Häftlinge erschienen auf ihrem Weg in die Gaskammer in solcher Entrückung, dass sie in ihrem Elend dem Publikum schier abhanden kamen, noch lebendig gehörten sie schon dem Bereich des Todes an. Diesem vermochten die Zuschauenden nichts entgegenzuhalten.⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Flaszen, Ludwik: «Akropolis: Umgang mit dem Text», in: *Pamiętnik Teatralny*, 3/1964, Warschau, 1964; ausserdem abgedruckt in: Grotowski, Jerzy: *Für ein Armes Theater*. Velber bei Hannover, 1969. S. 55–63. Szenenphotographien mit Bildlegenden S. 65–72.

Ferner in: Grotowski, Jerzy: *Für ein Armes Theater*. Berlin, 1999. S. 65–84. Reproduktion und Bildlegenden der Szenenphotographien S. 69–76.

⁵⁷⁶ Ludwik Flaszen, zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen, 1990. S. 258f.

⁵⁷⁷ Roose-Evans, James: *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*. 4. revidierte, aktualisierte Auflage: London, 1970. 4. ergänzte und erweiterte Ausgabe 1989. S. 148.

Implikationen und Stossrichtung des Stücks

Der Theaterkritiker Irving Wardle schrieb in seiner Rezension zur Aufführung des Stücks am Edinburgh Festival von 1968:

«What is conveyed is an intensely private sense of what it feels like to be at breaking point. The faces are drawn into rigid masks with eyes that seem to have forgotten sleep; the bodies, held mechanically at attention, seem to have passed the limits of endurance. I can think of few more potent images in the modern theatre than that of Jacob's wedding procession with his scrap-heap-bride, and the final singing descent into the ovens. At such moments, even to a foreign spectator, Grotowski seems rather to be creating myth than exploiting it.»⁵⁷⁸

Flaschen nennt die Inszenierung einen «Appell an das sittliche Empfinden, an das moralische Unterbewusstsein des Zuschauers» und beschreibt den Charakter der Aufführung als Polarität von Tatsache und Metapher.⁵⁷⁹ Er sieht in Grotowskis spezifischem Einsatz von Requisiten eine «dynamische Orchestrierung»⁵⁸⁰ der dargebotenen Inhalte. Die Dinge auf der Bühne standen für die Tatsachen (die zerlumpten Kleider, der Schrott), die Präsentation und zweckentfremdete Verwendung der Requisiten ist metaphorisch (so beispielsweise die simulierten ‚Ofenrohre‘ oder ‚Schubkarren‘) zu verstehen; aus den sehr gewöhnlichen Gegenständen konnte von den Mimen die Illusion ganzer Welten erschafft werden. Die visuelle Intensität der Szenen wurde fast immer akustisch begleitet, lieferten doch die metallenen Schrott-Teile gleich das hierfür adäquate Instrumentarium. Die so erzeugten Geräusche kündeten als «monotone Kakophonie von Tod und sinnlosem Leiden»⁵⁸¹.

Im Stück erschienen keine Helden, nicht einmal Figuren, die durch eine eigene Individualität von einander abgehoben würden. Es gab nur eine Gemeinschaft, welche «die gesamte Spezies in einer Extremsituation abbildet[e]»⁵⁸². Als Folge der Verwechselbarkeit von Kostümen, Handlung und Mimik waren die Menschen auf der Bühne – die Häftlinge im Vernichtungslager – ihrer Persönlichkeit, sogar jeglicher distinktiver Zeichen von Geschlecht, Alter und sozialer Klasse beraubt. Die Darsteller operierten als vollständig identische Wesen, waren nichts weiter als gemarterte Körper. In Grotowskis «armem Theater» entlehnen die Akteure ihre Gesten, Haltungen und Rhythmen der Pantomime und schaffen so eine «fixierte Silhouette». «Das Ergebnis ist eine Entpersönlichung der Figuren. Wenn die individuellen Züge entfernt werden, werden die Schauspieler zu Stereotypen der Gattung.»⁵⁸³

⁵⁷⁸ Zitiert nach: Roose-Evans, S. 149.

⁵⁷⁹ Flaszen, 1969, S. 57 und S. 58. In der Ausgabe von 1999 lautet die Übersetzung des Zitats «Appell an das ethische Gedächtnis des Zuschauers, an sein moralisches Unterbewusstsein». Flaszen, 1999, S. 67.

⁵⁸⁰ Flaszen, 1999, S. 81.

⁵⁸¹ Flaszen, 1999, S. 82.

⁵⁸² Flaszen, 1999, S. 77.

⁵⁸³ Flaszen, 1999, S. 83.

«Ghetto»

Joshua Sobol (*24. August 1939, Tel Mond/Israel)⁵⁸⁴/
Peter Zadek (*19. Mai 1926, Berlin)⁵⁸⁵

Entstehung

Von 1984 bis 1989 verfasst Joshua Sobol die Dramen-Trilogie «Ghetto» (1984), «Adam» (1989) und «Untergrund» (1991) und fokussiert aus drei verschiedenen Blickwinkeln «die Erfahrung einer Gemeinschaft im Angesicht des Todes».

Uraufführung

Stadttheater Haifa⁵⁸⁶, Frühling 1984, in hebräischer Sprache, Regie Gedalija Besser; im Rahmen der Feierlichkeiten zum 36. Unabhängigkeitstag Israels.

Europäische Erstaufführung (von der Uraufführung abweichend)⁵⁸⁷

12. Juli 1984, Freie Volksbühne Berlin, Regie Peter Zadek⁵⁸⁸, Bühnenbild Johannes Grützke; die gleiche Inszenierung hatte am 10. November 1984 im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg Premiere und wurde ausserdem zum Berliner Theatertreffen eingeladen.
Musik (nach jüdischen Volksweisen) Peer Raben, Choreographie Hans Kresnik.

Aufführungsorte/Ensembles und Regie (Auswahl)⁵⁸⁹

Seit 1984 ist das Stück in 19 Sprachen übersetzt und in mehr als 22 Ländern gespielt worden.

- 1984 Theater Heilbronn, Inszenierung von Phil Young
- 1985 Schauspiel Köln, Inszenierung von Daniel Benoin; Düsseldorfer Schauspielhaus, Regie von David Levine
- 1986 französische Inszenierung von Daniel Benoin in St. Etienne, Paris und Reims
- 1989 Aufführung einer überarbeiteten Fassung Sobols in London (Oliver Award und Auszeichnung des *Evening Standard* als «Play of the Year 1989»)
- 1992 deutsche Inszenierung in Essen, Grillo-Theater, Regie Joshua Sobol (weitere Aufführungen in Mönchengladbach, Kassel 1994/95, Krefeld 1995/96)

⁵⁸⁴ Biographische Angaben zur Person Joshua Sobol:
<http://www.alma-mahler.at/engl/sobol/sobol.html>
Andernorts wird als Geburtsort Sobols Tel Aviv genannt.

⁵⁸⁵ Biographische Angaben zur Person Peter Zadek: Lange, Mechthild: *Peter Zadek*. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1989; Zadek, Peter: «His Way», in: *Theater heute*. Heft 10, Oktober 1998. Berlin, 1998. S. 16–29.

⁵⁸⁶ Sobol wirkte von 1984 bis 1988 als künstlerischer Leiter des Stadttheater Haifa.

⁵⁸⁷ Wortlaut des Stücks und Aufführungsbeschreibung siehe: Sobol, Joshua: *Ghetto. Schauspiel in drei Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung sowie Zeichnungen von Johannes Grützke*. Schweizer, Harro (Hrsg.), verschiedene AutorInnen. Berlin, 1984.
Im Folgenden zitiert als: Sobol, «Ghetto».

⁵⁸⁸ Peter Zadek hatte sich schon früher als Regisseur mit der nationalsozialistischen Vergangenheit auseinandergesetzt, so 1972 in Bochum mit der Inszenierung von «Kleiner Mann, was nun?» nach dem gleichnamigen Roman von Hans Fallada und 1981 «Jeder stirbt für sich allein», ebenfalls nach Hans Fallada.

⁵⁸⁹ Eine (nicht vollständige) Inszenierungsauflistung von «Ghetto» findet sich bei Morgenstern, Matthias: *Theater und zionistischer Mythos. Eine Studie zum zeitgenössischen hebräischen Drama unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Joshua Sobol*. In der Reihe: Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Bd. 38. Tübingen, 2002. S. 192f., Anm. 211.

Anat Feinberg nennt in ihrer Aufführungsstatistik (deutscher Sprachraum) für Sobols «Ghetto»-Erstaufführung 1983/84 21 Aufführungen, 1984/85 wird «Ghetto» in drei Inszenierungen auf die Bühne gebracht, davon 2 mit insgesamt 84 Aufführungen in der BRD, einmal mit 27 Aufführungen in Österreich.
Feinberg, Anat: *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*. Köln, 1988. S. 129. Ein Szenenbild der Heilbronner Inszenierung findet sich auf S. 119.

- 1992 Berlin, Maxim Gorki Theater, Regie Carl-Hermann Risse
- 1997 Hamburg, Altonaer Fabrik

Verfilmung

2003/4 vom Hamburger Produzent Thees Klahn in Co-Produktion mit dem litauischen Regisseur Andrius Juzenas nach dem Drehbuch von Joshua Sobol.

Kommentare zu Stück und Aufführung

- Fischer-Lichte, Erika: «Theater der Erinnerung oder Ritual einer Totenbeschwörung? Anmerkungen zu Peter Zadeks Inszenierung von Joshua Sobols *Ghetto* an der Freien Volksbühne Berlin (1984)», in: Dies.: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen/Basel, 1997. S. 245–269.
- Lange, Mechthild: *Peter Zadek*. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1989.
- Löffler, Siegrid: Sobol, Joshua «Ghetto», in: Dietrich, Margret/Krauss, Cornelia (Hrsg.): *Das Schauspiel von 1980 bis 1983*. In der Reihe: Der Schauspielführer. Der Inhalt der wichtigsten zeitgenössischen Stücke aus aller Welt. Gregor, Joseph/Dietrich, Margret (Hrsg.) mit Unterstützung des Instituts für Theaterwissenschaften an der Universität Wien. Bd. 13. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1986. Eintrag Nr. 2391, S. 182–185 (Zusammenfassung des Inhalts, keine Interpretation, keine Angaben zur Rezeption).
- Morgenstern, Matthias: *Theater und zionistischer Mythos. Eine Studie zum zeitgenössischen hebräischen Drama unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Joshua Sobol*. In der Reihe: Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Bd. 38. Tübingen, 2002. S. 192–204.
- Sobol, Joshua: *Ghetto. Schauspiel in drei Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung sowie Zeichnungen von Johannes Grützke*. Schweizer, Harro (Hrsg.), verschiedene AutorInnen. Berlin, 1984.
- Skloot, Robert: *The Darkness We Carry. The Drama of the Holocaust*. Madison (Wisconsin), 1988. S. 39–42.
- Stössel, Marleen: «Auf dem Friedhof Theater?», in: *Theater heute*. Heft 8, August 1984. Berlin, 1984. S. 4–5/11–13.
Hier etliche Aufführungsphotographien.
- <http://www.berliner-schauspielschule.de/ghetto.htm>

Aufbau und Inhalt des Stückes

Sobols Drama bezieht sich auf die Zeit von 1941–43 im Ghetto der litauischen Hauptstadt Wilna (Vilnius), wo nach dem 6. September 1941 rund 76'000 Jüdinnen und Juden von den nationalsozialistischen Besatzern zusammengepfercht worden waren. Nach diversen Selektionen lebten bald nur noch 16'000 Menschen dort. Die Deutschen hatten für das Ghetto eine jüdische Selbstverwaltung, den Judenrat, eingerichtet, dem keine andere Wahl blieb, als mit den Nazis eng zusammenzuarbeiten, wenn er möglichst viele der Ghetto-Bewohnerinnen und -Bewohner vor Deportation und Ermordung bewahren wollte.⁵⁹⁰

Vor diesem Hintergrund lässt Sobol die Protagonisten Gens⁵⁹¹, Jude und Chef der jüdischen Polizei, späteren Leiter des Ghettos, und Kittel, musikliebenden, Saxophon spielenden SS-Offizier, agieren. Eine bedeutende Rolle kommt ferner der Sängerin Chaja zu, Star der von Gens im Ghetto gegrün-

⁵⁹⁰ Detaillierte Informationen zur historischen Grundlage des Stücks finden sich in Sobol, «Ghetto», S. 7–67.

⁵⁹¹ Jacob Gens ist eine historische Figur; biographische Angaben finden sich in: Merschmeier, Michael: «Jeder im Ghetto musste durch diese Hölle gehen. Ein Gespräch mit dem israelischen Autor Joshua Sobol», in: *Theater heute*. Heft 8, August 1984. Berlin, 1984. S. 6–9. S. 7.

Sobol hatte zur Entwicklung seiner Protagonisten und Handlung genau recherchiert und liess die präzisen Nachforschungen über Sachverhalte des Wilnaer Ghettos und historische Personen in sein Stück einfließen.

deten Musiktheatertruppe⁵⁹². Das Theaterspiel gibt den Mitwirkenden eine Daseinsberechtigung, schützt sie vorläufig vor dem Abtransport in die Vernichtungslager. Die Aufführungen sollten zudem unmerklich die jüdische Kultur und den Widerstandswillen lebendig erhalten. Wenngleich mit Duldung der SS im Ghetto Theater gespielt werde, kommen die Auftritte der Truppe stets einem existentiellen Todestanz am Rande des Abgrundes nah.

Der 26jährige Kittel, der schneidige, kulturell gebildete und freundliche Deutsche, erscheint zunächst in gutem Licht, gewinnt gar Sympathien. Hinter dieser Fassade des vermeintlich anständigen Machthabers verbirgt sich ein verabscheuungswürdiger Zyniker, der die Theatertruppe schliesslich hinterhältig und gnadenlos tilgt, und dies obschon die Schlacht längst verloren ist und die siegreiche Sowjetarmee sich Wilnas Toren nähert.⁵⁹³

Sobol lässt den Handlungsverlauf und das unabwendbare Schicksal der jüdischen Theatertruppe im Wilnaer Ghetto als Rückblenden, Erinnerungen des gealterten Überlebenden Sruklik, ehemaligen künstlerischen Leiters, Sängers und Puppenspielers am Wilnaer Theater, auf der Bühne Gestalt annehmen. Die Rahmenhandlung zeigt Sruklik in einem Tel Aviver Wohnzimmer der achtziger Jahre, wie er versucht, im Gespräch mit dem Theater-Publikum seine Geschichte aus der Versenkung zu holen. Mit Mühe ringt er seinem Gedächtnis die Erinnerung an die schmerzlichen Erlebnisse ab, die dann auf der Bühne wieder lebendig werden. Die erinnerte Handlung kulminiert in der letzten Vorstellung der Wilnaer Theatertruppe, zehn Tage vor der Liquidierung des Ghettos. Sruklik ist dem Tod damals knapp entronnen, hat aber einen Arm verloren und trägt die Verstümmelung als sichtbares Zeichen nationalsozialistischer Menschenverachtung und Zerstörungswut.

Die beiden Handlungsebenen, Sruklik sich erinnernd und die bildgewordene Erinnerungen, stehen im Stück in einem engen Beziehungsgeflecht und werden unablässig aufeinander bezogen. Eine besondere Mittlerfigur hierbei ist die Puppe, damals wie gegenwärtig ständige Begleiterin von Sruklik. In ihren Monologen und Kommentaren erklärt sie das Geschehen und informiert das Publikum über den Fortgang der Geschichte. Sie hilft, die verschiedenen Fäden zu verknüpfen und den angemessenen Blickwinkel zu finden. Auch sie wird im Ghetto gestossen und gedemütigt, so dass die Leidenden in ihr eine Verkörperung finden. «Sie erlebt Ausbrüche des Hasses und der Eifersucht, sie baumelt anscheinend vergessen an einem Haken, wird wütend zu Boden getreten und steht doch immer wieder auf. Ihr Klamauk ist dabei eine Form des Widerstands.»⁵⁹⁴

Sobol stilisiert die Opfer nicht zu untadeligen und stets unschuldigen Helden, sondern lässt sie manchmal auch im Zwielicht erscheinen, zeigt ihre menschlichen Schwächen und ihre gelegentlich fragwürdigen Verhaltensweisen. Als Beispiel sei Weisskopf genannt, ehemaliger kleiner Schneider, der im Ghetto eine Uniformreparaturwerkstatt im Dienste der deutschen Wehrmacht gründet und als deren Direktor einerseits das Überleben vieler Familien garantiert, andererseits zum reichen Fabrikbesitzer aufsteigt und als solcher, immer tiefer korumpiert. Mit der Zeit hat sich Weisskopf die Interessen der Besatzer so sehr zu eigen gemacht, dass er den Schutz seiner Leidensgenossen aus dem Blick verliert und die Optimierung der wirtschaftlichen Effizienz seines Betriebs vorrangig behandelt. Das heisst, bei der Planung der Erweiterung seiner Werkstatt zeigt er sich nicht damit einverstanden, fünfhundert neue Arbeiter einzustellen, obgleich diesen die Arbeitspapiere vielleicht das Leben retten könnten. Trotz seiner Anpassung und Unterwerfung unter die bestehenden Machtverhältnisse wird Weisskopf letztlich nicht verschont und schliesslich wegen einer unterschlagenen Salami und einer Flasche Cognac eliminiert. Der jüdische Ghetto-Leiter Gens, seinem Gegenspieler Kittel an Kälte und Zynismus ähnlich geworden, übergibt Weisskopf einem jüdischen Polizeischergen, der ihn mit dem unausgesprochenen einmütigen Placet der beiden Mächtigen auf der Stelle niedermacht. Kurz zuvor hat Weisskopf noch verlautbart, dass er in Berlin mit Herrn Göring persönlich einen Fünfjahresvertrag zur Herstellung und Reparatur von Uniformen, Arbeitsanzügen und Kampfstiefeln aushandeln werde. Der Schläger bringt sein schreiendes Opfer symbolträchtig just auf dem Kleiderberg zur Strecke. Der Kleiderberg, auf den Weisskopf seine florierende Geschäftstätigkeit und den daraus resultierenden Einfluss gegründet hat, wird zu seinem Hinrichtungsplatz.

⁵⁹² Ein Theater ist für Wilna historisch belegt. Auf Befehl der Nazis musste diese Theatertruppe auch während der schlimmsten Mordtaten und Exzesse ihr Programm fortsetzen.

⁵⁹³ Nach dem Einmarsch der Roten Armee im Herbst 1943 lebten nur noch 800 Wilnaer Juden.

⁵⁹⁴ Morgenstern, Matthias: *Theater und zionistischer Mythos. Eine Studie zum zeitgenössischen hebräischen Drama unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Joshua Sobol*. In der Reihe: Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Bd. 38. Tübingen, 2002. S. 192–204. S. 195.

Inhalt des Stückes ist somit nicht nur das konkrete Geschehen in Wilna und die Abscheulichkeit der Besatzer und Mörder, vielmehr liegt der Fokus auch auf der Frage nach dem Bewahren menschlicher Würde und moralischer Werte. Sobol beschreibt, was lange verdrängt wurde: dass Juden in den Ghettos der Nazizeit auch nur Menschen waren – und deshalb beim Überlebenskampf zum Beispiel mit ihren Unterdrückern kooperierten. Wieweit darf eine jüdische Kollaboration mit den Nazis gehen, um allenfalls zur eigenen oder zur Rettung anderer Hand zu bieten. Im Stück sind existentielle und ethische Fragen eingeflochten, auf die keine eindeutige Antwort erfolgen kann: Dürfen Alte und Kranke, also «Unproduktive», zugunsten der Lebensfähigeren geopfert werden? Wann, wo und wodurch beginnen die Anpassung, der Verrat, der Missbrauch von Macht? Beleuchtet wird die Rolle der Kunst, das geistige Überleben, die kulturelle Identität. Aktueller jüdischer Nationalismus und historischer Zionismus sowie das heikle, allzu leicht für demagogische Zwecke ausbeutbare Problem einer Mitschuld der Juden an ihrem Schicksal, die Rolle ihres eignen Antisemitismus, des jüdischen Selbsthasses kommt zwischen den Zeilen zur Sprache. In der «Brutalisierung der Seele» sieht Sobol denn auch die erschreckendste Auswirkung der Nazi-Gewalt; unvergänglich sind deren Spuren für die Überlebenden.⁵⁹⁵

Die Erinnerung Srukis findet ihren traumatischen Höhepunkt in der letzten Vorstellung des Ghetto-Theaters. Chaja, die charismatische Sängerin und von Srukik geliebte Frau, hat sich inzwischen in die Wälder zu den Partisanen abgesetzt, ihr Fehlen muss von den andern vor Kittel vertuscht werden. Srukis Puppe übernimmt recht und schlecht ihren Gesangs-Part, doch dem SS-Offizier kann die Täuschung nicht entgehen. Das Ensemble hat durch den ‚Betrug‘ seine Daseinsberechtigung verwirkt und wird – unter dem grotesken Vorwand der Strafmassnahme für einen Bohnenschmuggel – von Kittel mit einer Maschinengewehrsalve niedergemäht. Seine Wut macht auch nicht halt vor der Puppe, die während der Exekution mit ihrem Spiel fortfährt und bis zum bitteren Ende der Aktion herausfordernd singt.⁵⁹⁶ Nur Srukik überlebt im Schutze seiner Puppe, die Kittel während des Kugelhagels frech ins Gesicht singt «Mach ein End / Schiess und triff / Heute mich und morgen dich / heute stehen wir im Schatten / morgen trifft es auch euch Ratten / Mach ein End / Schiess und triff» bis sie, scheinbar selbst getroffen, zusammensinkt.

Inszenierung und Rezeption

Die Berliner Zadek-Fassung von Sobols «Ghetto» wurde von vielen Kritikern als besonders gewagt und grell empfunden.⁵⁹⁷ Die deutsche Theaterkritik kürte «Ghetto» 1985 dennoch zum besten ausländischen Stück und Zadeks Regie zur besten Inszenierung 1985.⁵⁹⁸ Unter dem Titel «Theater der Erinnerung oder Ritual einer Totenbeschwörung?»⁵⁹⁹ analysiert Erika Fischer-Lichte die Zadek-Inszenierung und untersucht insbesondere den Dialog zwischen den Protagonisten auf der Bühne und dem Publikum.

Indem das Stück in der Erinnerung des Erzählers, des alten Puppenspielers Srukik, spielt, wird die Inszenierung zu einem konzentrierten Moment des Eingedenkens, das Theater fungiert gewissermassen als Gedächtnisgefäss und als Ort «einer rituellen Totenbeschwörung»⁶⁰⁰. Erika Fischer-Lichte beschreibt Zadeks strukturbildendes Regie-Konzept wie folgt:

⁵⁹⁵ Im «Interview mit mir selbst» äussert Joshua Sobol folgende Reflexionen:

«Haben wir uns je in die schreckliche, gewissenslähmende Handlungsweise versetzt, die Gens, dem jüdischen Chef des Wilnaer Ghettos, auferlegt wurde, und die er mit zermartertem Gewissen befolgte, als man ihn zwang, Leben gegen Leben auszuhandeln? Das flösst uns bis zum heutigen Tag Angst und Schrecken ein. Diesen Schrecken, diese Angst müssen wir in uns aufnehmen und annehmen, um überhaupt erfassen zu können, was die Nazis unserer Seele und unserem Gewissen angetan haben, wenn wir wirklich das Übel bekämpfen wollen, mit dem sie den Menschen zu verseuchen suchten. Den Mord an Millionen von Menschen kann man nicht lange Zeit verborgen halten, aber die Brutalisierung der Seele wird erst nach Jahren, Jahrzehnten sichtbar. Vielleicht sind wir erst jetzt reif genug, ihre Auswirkungen zu erkennen.»

Sobol, Joshua: «Ein Interview mit mir selbst», in: Ders.: *Ghetto. Schauspiel in drei Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung sowie Zeichnungen von Johannes Grützke*. Schweizer, Harro (Hrsg.), verschiedene AutorInnen. Berlin, 1984. S. 189–194. S. 192f.

⁵⁹⁶ Morgenstern, S. 204.

⁵⁹⁷ Morgenstern, S. 194 mit Anm. 213.

⁵⁹⁸ Völker, Klaus (Hrsg.): *Bertelsmann Schauspielführer*. Verschiedene AutorInnen. Eintrag zu Sobols «Ghetto» von Wolfgang Seibel. München, 1992. S. 140f.

⁵⁹⁹ Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen/Basel, 1997. S. 245–269.

⁶⁰⁰ Fischer-Lichte, S. 245.

«Die Inszenierung arbeitet mit drei ineinander gelagerten bzw. hintereinander gestaffelten Rahmen: Den ersten, äussersten etabliert der Klarinettist Giora Feidman, der zu Beginn und Ende der Vorstellung über die Bühne und durch den Zuschauerraum streift, schwermütige Melodien spielend. Den zweiten, mittleren setzt der Puppenspieler Srulik (Hermann Lause): In einem hohen Lehnstuhl versunken, fast unbeweglich dasitzend, hebt er zu den Tönen der Klarinette beim Schein der Kerzen einer Menora an, seine Erinnerungen an «unsere letzte Vorstellung» hervorzuholen. Am Schluss dieser letzten Vorstellung, nach dem Massaker, das Kittel unter den Schauspielern angerichtet hat, löst er sich langsam von der Puppe Lina (Alexandre Guini) und verschwindet [...], während Feidman sein Klarinettenspiel wieder aufnimmt.»⁶⁰¹

Zadek und sein Bühnenbildner Johannes Grützke liessen die Verzahnung der verschiedenen Ebenen auch durch die Bühnenbauten und Kulissen deutlich werden: Den buchstäblichen Rahmen für das erinnerte Geschehen bildet ein riesiges Stahlgerüst, das mitten auf die Drehbühne montiert ist. Dieses ist aus dünnen vertikalen Stahlrohren gebaut, welche in der Mitte der Bühne die Ecken des Handlungsraumes markieren. Die Rohre sind im oberen Drittel an drei Seiten durch begehbare Plattformen verbunden, wodurch eine erhöhte mit Leitern erschlossene Spielebene entsteht.⁶⁰² Die hinteren beiden Rohre dienen im Laufe des Spiels den unterschiedlich bemalten Hintergrundprospekten als Rahmen. Zeitweise ist an den vorderen Rohren ein aufziehbarer roter Vorhang befestigt, um die eingeschobenen Darbietungen der Theatergruppe – dem Theater im Theater – hervorzuheben.

Den Auftakt für die umrahmte Handlung im Ghetto bildet eine subtile Parodie auf die biblische Schöpfungsgeschichte: Nachdem für diese 2. Szene alle Wände des vorgängigen Wohnzimmers vom alten Skrulik kollabiert sind und auf der leeren, dunklen Bühne ein riesiger Kleiderberg auszumachen ist,⁶⁰³ erscheint Kittel, der SS-Offizier, mit einer Taschenlampe vor dem grossen Kleiderhaufen und zitiert mit seinem Votum «Chaos» unwissentlich aus der Genesis.⁶⁰⁴ Weiter befiehlt er «Licht» und lässt erneut an den göttlichen Schöpfungsakt im ersten Buch des Alten Testaments denken. Als nächstes gibt Kittel der Ghetto-Schauspieltruppe – wieder in unbewusster Anlehnung an die biblische Vorlage – das Kommando, Trockenes von Nassem, Männer– von Frauen– und Kinderkleidung zu «scheiden» und schliesslich mit der Verkleidung, mit dem Spiel zu beginnen.⁶⁰⁵ Unmissverständlich sind die aufgehäuften Kleider aus dem Besitz ermordeter Juden. Nun werden sie sowohl zum Grundstock für Weisskopfs Ausbesserungsfabrik als auch zum Fundus für die Schauspieltruppe und somit Substrat für das ins Geschehen eingeflochtene Theater. Der Kleiderberg ist Angelpunkt für jede weitere Entwicklung. Der Kleiderberg erscheint deshalb, wie Marleen Stoessel in ihrer Kritik in *Theater heute* schreibt, als «Real-Metapher» für eine «makaber-theatrale Situation, in der Realität und Bühne ineinander und am Ende tödlich verschwimmen, eine gespenstisch-komödiantische Situation [...]»: ständig anwesende Erinnerung an die Gemordeten, an noch geschehende Verbrechen, frivoler Hilfsfond für die fröstelnd Überlebenden und makaber-farbenfroher Fundus für die Komödianten. Das Stück, das sie aufführen: die List des Überlebens, die Lust, der Wunsch zu leben, die Intensität des Lebens, den Tod vor Augen.»⁶⁰⁶

Um die Greuel eindringlich zu vermitteln, benutzten Sobol und Zadek Verfremdungsmittel wie Formen der Groteske, aber auch cabaretartiges Theater im Theater, Songs, Tänze und Steppeinlagen, so dass sich das Stück zeitweise in Richtung Revue verschiebt – auf der Bühne vollzieht sich ein Wechsel von Humor und bitterer Realität, von Ernst und Clownerie.

Besonderes Augenmerk verdient die Schlusszene von Srukis Erinnerung, die Stössel als «eine der bewegendsten Szenen des Abends» beschreibt, den Auftritt der vertrauten Kleider der Beteiligten:

⁶⁰¹ Fischer-Lichte, S. 251.

⁶⁰² Die bei Fischer-Lichte reproduzierten Abbildungen mögen eine Vorstellung der Bühnenarchitektur vermitteln. Fischer-Lichte, S. 254, 263.

⁶⁰³ In der von Sobol selbst inszenierten Essener Aufführung von 1992 vollzog sich der Szenenwechsel dergestalt, dass Berge von Wäsche, Kleidern und Schuhen aus dem Schnürboden mit dumpfem Knall auf die Bühne fielen. Fischer-Lichte, S. 250.

⁶⁰⁴ Hebräisch «Tohuwabohu», «wüst und leer», Wirrwarr, Durcheinander, Chaos. Das Buch der Genesis. Die Anfänge: 1,1–11,9. Die Erschaffung der Welt: 1,1–2,4. «Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde; die Erde aber war wüst und wirr, Finsternis lag über der Urflut, und Gottes Geist schwebte über dem Wasser. Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Licht. Gott sah, dass das Licht gut war. Gott schied das Licht von der Finsternis, und Gott nannte das Licht Tag, und die Finsternis nannte der Nacht.» *Die Bibel*. Altes Testament, Die fünf Bücher des Mose. Einheitsübersetzung, Stuttgart, 1980. S. 5.

⁶⁰⁵ Morgenstern, S. 196.

⁶⁰⁶ Stössel, Marleen: «Auf dem Friedhof Theater?», in: *Theater heute*. Heft 8, August 1984. Berlin, 1984. S. 4–5/11–13. S. 5.

«Ein wenig überdimensioniert, ohne Köpfe und Glieder, nur mit oben herausstakenden Aufhängehaken, vollführen sie einen gespenstisch komischen Tanz, tanzen Tango, eckig-breit, und singen dazu. Sehnsüchtig zu ihrem *Schrank*, dem Tor des Ghettos strebend, erzählen sie symbolisch ihr Schicksal, als dessen Inbild, Metapher der Kleiderberg seit Beginn figuriert. Auf Befehl Kittels enthüllen alle ihre Köpfe: in der SS-Uniform Kittels wird der Puppenspieler Srulik, in der von Gens mit dem Judenstern die Puppe sichtbar ... Ein Kostüm bleibt als leere Hülse zurück: Chaja, die Sängerin fehlt – der Anlass für Kittels sadistisches Spiel mit dem Marmeladentopf und die unmittelbar folgende Salve seiner Maschinenpistole, die alle auf einmal niedermäht.»⁶⁰⁷

Stössel endet ihre lobende Rezension mit der Einsicht, «dass wir der Angst, der Katastrophe, dem Leiden, dem Tod mit blossen Bildern nicht beikommen können, weil sie dem Bild, der Darstellbarkeit sich letztlich entziehen»⁶⁰⁸, und verweist darauf, dass Poesie und Musik im Stück die Not, die Bedrohung, das Leiden oft eindringlicher auszudrücken vermochte, als einzelne Szenen, und dies trotz provozierender Effekte zur Evokation von Angst und Betroffenheit.

Der Theaterkenner Georg Hensel lässt seine Rezension der Inszenierung von Zadek in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* in unverhohlene Wertschätzung und Bewunderung münden und nimmt mit seiner Befürwortung manch anderer Kritik den Wind aus den Segeln:

«Und wie soll man Peter Zadek rühmen? Er hat alle Fragen, ob man diesen unstatthaften Verschnitt von Massenmord und Musical, diese auf den Tod vergnügte Ghetto-Operette spielen darf, durch seine Inszenierung beantwortet. Man darf, wenn man so kann wie er und das Ensemble.»⁶⁰⁹

Abschliessend seien hier Auszüge aus der oben erwähnten Szene⁶¹⁰ wiedergegeben, in welcher die übergrossen kopf- wie händelosen Kleider inklusive Puppe auftreten. Die eigentlichen Opfer sind unsichtbar und werden in der Kostüm-Imagination vergegenwärtigt. Bei ihrem cabaretistischen Stelldichein diskutieren sie ihr Schicksal in Weisskopfs Wäschebetrieb, hier Metapher für das Ghetto, und berichten dabei von den Lebensbedingungen und den geheimen Wünsche der darin steckenden und singenden Schauspieler:

PUPPE	Warum seid ihr plötzlich so glücklich, ihr blöden Kleider?
FRAUENKOSTÜM	Warum wir so glücklich sind? Das Wasser in der Wäscherei hat uns bis hierhin gestanden.
HERRENKOSTÜM	Wir wurden durch die Brühe gezogen.
FRAUENKOSTÜM	Sie haben uns in kochendem Wasser verbrüht.
HERRENKOSTÜM	Sie haben uns mit Stöcken geschlagen.
FRAUENKOSTÜM	Sie haben uns in ätzende Chemikalien getaucht, in eine Grube mit Chlor.
HERRENKOSTÜM	Wir sind in den furchtbaren Dämpfen beinahe erstickt.
FRAUENKOSTÜM	Und danach haben sie uns zerstückelt, zerschnippelt, geschlagen...
HERRENKOSTÜM	... und durch die Mangel gedreht...
FRAUENKOSTÜM	... und aufgehängt...
HERRENKOSTÜM	Es war die Hölle, es war die Hölle!
PUPPE	Und warum seid ihr dann so glücklich?
FRAUENKOSTÜM	Der Direktor der Werkstatt ist weg. Jetzt ist alles vorbei!
PUPPE	Illusion! Alles Einbildung! Geht sofort wieder in euren Haufen zurück!
FRAUENKOSTÜM	Ich gehe unter keinen Umständen wieder in den Haufen zurück!

⁶⁰⁷ Stössel, S. 13.

⁶⁰⁸ Stössel, S. 13: «Mit diesen letzten, äusserst dichten, bannenden, aufregenden Szenen, aber auch dank dem wunderbar poetisch-witzigen Spiel von Hermann Lause als Srulik, der bauchredend seiner Puppe, dem ebenso virtuos auf ihn eingespielten Partner Alexandre Guini, während des ganzen Abends seine übermütige, tolldreist wahrredende, doch immer wieder rettende «Chuzpe» eingibt, gelingen Peter Zadeks Inszenierung Momente, die alle Bilder, Bildkraft übersteigen. Wo die einzelnen Szenen die einzelne Darstellung trotz provozierenden Effekte Angst und Betroffenheit nur unzureichend auszulösen vermochten, da drückten Poesie, Musik oft eindrücklicher die Not, die Bedrohung, das Leiden aus – Rest oder gar Kern jener Wahrheit, dass wir der Angst, der Katastrophe, dem Leiden, dem Tod mit blossen Bildern nicht beikommen können, weil sie dem Bild, der Darstellbarkeit sich letztlich entziehen.»

⁶⁰⁹ Georg Hensel: «Judenmord, Tangoschritt», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. Juli 1984; zitiert in: Lange, Mechthild: *Peter Zadek*. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1989. S. 20f., Anm. 8.

⁶¹⁰ Zitiert aus: Sobol, «Ghetto», 22. Szene, S. 139–141.

PUPPE Wo wollt ihr denn hin?

ALLE Weg, weg, weg! Wir wollen weg!

PUPPE Dann müsst ihr in die Koffer.

FRAUENKOSTÜM Nein, wir wollen nicht in die Koffer!

HERRENKOSTÜM Nicht immer ein- und ausgepackt werden!

PUPPE Ja, wo wollt ihr denn hin?

FRAUENKOSTÜM Wir wollen in den Schrank. Kleider gehören in den Schrank. Wo ist der Schrank?

PUPPE (*singt*) In die Koffer, in die Koffer!
 In die Koffer, in die Koffer!
 Eh man euch den Hals umdreht
 ist's besser, wenn ihr schnell fortgeht
 beeilt euch, sonst ist's zu spät!

[...]

FRAUENKOSTÜM Keine Selektion mehr für uns. Kein Haufen mehr, auf den man uns wirft. Kein kochendes Wasser mehr und auch kein Chlor. Wir kommen nach Hause, in unseren alten Schrank. Dann bin ich wieder vereint mit dem Herrenanzug, der mich so geliebt und verwöhnt hat. Und dann leben wir wieder zusammen in unserem gemütlichen alten Schrank. Und wenn uns danach zumute ist, stecken wir die Ärmel ineinander, kuscheln uns aneinander, wie wir es immer getan haben...

Die Kleider stecken die Ärmel ineinander, umarmen sich und tanzen einen heissen Tango mit eckigen, energischen Schritten, während sie nach einem Schrank suchen und singen «Wann kommt der grosse Tag».

KLEIDER (*singen*) Wann kommt der grosse Tag, kommt die goldne Zeit?
 Wenn sich alle Tore öffnen, dann ist es soweit
 Wir ziehen in das Land, wo die Mandelbäume blühen
 Land das uns verheissen, dahin woll'n wir zieh'n.

«Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren.
Improvisationen über Shakespeares Shylock»

George (György) Tabori (*24. Mai 1914, Budapest)⁶¹¹

Entstehung

Nachdem George Tabori schon 1966 eine Bearbeitung des Shakespeare-Stückes «The Merchant of Venice»⁶¹² am Berkshire Theater Festival auf die Bühne gebracht hatte,⁶¹³ wählte er den Text ein weiteres Mal für seinen Einstand an den Münchner Kammerspielen 1978.

Taboris erste Konzeption für seine deutsche Adaption von Shakespeares «Kaufmann von Venedig» war es, zu schildern, wie Insassen eines nationalsozialistischen Konzentrationslagers das Stück auf die ‚Bühne‘ bringen. Dieses Konzept lag schon Taboris erster Bearbeitung des Dramas für das Berkshire Theater Festival von 1966 zugrunde. Viveca Lindfors schildert in ihren Erinnerungen, dass George Tabori damals durch ein vergilbtes Flugblatt, das ihm bei seinen Nachforschungen über den Tod seines Vaters in die Hände gefallen war, zu seiner Bearbeitung von Shakespeares «Merchant of Venice» inspiriert worden war: Die Aufführung-Ankündigung des Shakespeare-Stücks in Theresienstadt durch eine Gruppe Gefangener des Konzentrationslagers. Taboris Interpretation versetzte deshalb das Geschehen ins KZ:

«Das Stück, wie wir es in Berkshire spielten, begann auf einer leeren Bühne, leer mit Ausnahme eines dünnen und nackten toten Mannes in der Mitte. Während ein Militärorchester fröhlich «Lilli Marleen» spielt, tragen ihn zwei Männer in Gefangenenkleidung nach draussen. Ein grosses Hitler-Bild wird an die Rückwand gehängt. Zuletzt nehmen einige deutsche Offiziere ihren Platz in der ersten Zuschauerreihe ein. Das Spiel kann beginnen. [...]

Der Kaufmann von Venedig gespielt in Theresienstadt [«The Merchant of Venice as Performed in Theresienstadt»], so unser Titel, endet in einer Gerichtsszene.»⁶¹⁴

In Anlehnung an Inspirationsquelle und an diese erste Interpretation des Stoffes sollt die abschliessende Gerichtsszene des Stücks im ehemaligen Konzentrationslager Dachau selbst spielen. Die von der Gedenkstättenverwaltung versagte Spielerlaubnis veränderte dann aber die Aufführungspläne,

⁶¹¹ Ausführliche biographische Angaben zu George Tabori finden sich in:

- Welker, Andrea: «Chronik von Leben und Werk», in: «George Tabori. Macht kein Theater!». *du. Die Zeitschrift der Kultur*. Heft Nr. 719, September 2001: «George Tabori. Macht kein Theater!». Zürich, 2001. S. 40–90.

- Feinberg, Anat: *George Tabori*. München, 2003. S. 170–177.

- Ohngemach, Gundula: *George Tabori*. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1989. S. 11–15.

⁶¹² William Shakespeare: «The Merchant of Venice», Komödie in 5 Akten. Entstanden 1594 oder 1596/7, erste Druckausgabe erschien 1600, Uraufführung vorgängig in London.

Hierzu: Seidel, Klaus Jürgen: *dtv junior Schauspielführer*. München, 1991. S. 44–49, S. 48: «Eine Aufführungsgeschichte des Kaufmanns von Venedig ist auch stets eine Darstellungsgeschichte der Shylock-Gestalt, die im 18. Jahrhundert noch durchaus als komische Figur gesehen und erst später in ihren wahren, ungeheuerlichen Dimensionen interpretiert worden ist. Nach dem Zweiten Weltkrieg und den Nazi-Greueln an den Juden ist dann die Frage gestellt worden, ob diese in ein Lustspiel eingeflochtene Shylock-Tragödie in Deutschland überhaupt noch zu spielen sei. [...] Natürlich war das Shylock-Stück der Nazis liebstes Hetzwerk auf dem Theater. Allein 1933 gab es 20 Inszenierungen. Bei einer Berliner Premiere 1942 sassen Statisten im Parkett, die den Juden Shylock mit Schmähungen begrüßten. Werner Krauss spielte den Juden, einer zeitgenössischen Nazi-Kritik zufolge, «in speckigem Kaftan» und mit «kralliger Gestik». Er schleppte sich wie «etwas widerlich Fremdes, verblüffend Abschreckendes über die Bühne».

⁶¹³ Tabori hatte 1963 zusammen mit seiner damaligen Ehefrau, der Schauspielerin Viveca Lindfors, ein Komitee für das Berkshire Festival gründet und seit der ersten Durchführung des Festivals 1966 mehrmals dort inszeniert. Die Premiere seines «Kaufmanns» fand am 19. 7. 1966 statt und wurde von der Kritik als «bemerkenswert, zwingend und peinigend» gewürdigt. Hierzu Feinberg, Anat: *George Tabori*. München, 2003. S. 70–72.

⁶¹⁴ Lindfors, Viveca: *Viveka-Viveca*. New York, 1981. S. 251 f. Zitiert nach Ohngemach, S. 24f.

Lindfors beschreibt das weitere Bühnengeschehen in Berkshire wie folgt:

«Einer der Offiziere geht auf die Bühne und übernimmt die Rolle des Richters. Mit dem Manuskript in der Hand befiehlt der Nazi dem Kaufmann, dem Juden, auf die Knie zu gehen und um Verzeihung zu bitten – so wie es in Shakespeares Text vorgeschrieben ist. Die Spannung ist unerträglich. Die anderen Gefangenen ahnen, dass es um Leben und Tod geht, alle kommen auf die Bühne. Wird er sich unterwerfen? Der Jude schaut umher und geht langsam in die Knie. Aber er ist nicht allein. Porzia, gespielt von mir, ist die erste, die sich ihm anschliesst. Einer nach dem anderen schliesst sich ihnen an. Wir fangen an, langsam in Richtung Zuschauerraum zu kriechen, genauso wie die Gefangenen ganz am Anfang des Abends. In dem Moment, wo wir am Rande der Bühne ankommen, gibt es einen Black-Out. Wenn das Licht dann langsam wieder angeht, sind nur noch Haufen von unseren Kleidern übrig.»

was sich auf die ganze Anlage des Stücks auswirkte.⁶¹⁵ Marietta Eggmann und Ernst Wiener, die Bühnen- und Kostümbildner der Inszenierung, erinnern sich an die verschiedenen Konzeptentwürfe und an die während der Entwicklungsphase skizzierten Szenarien für die Aufführung:

«Wir wollen in Dachau spielen. Die Zuschauer werden in Bussen vom Theater zum Bahnhof gebracht und steigen, angeführt von einer bayerischen Musikkapelle, in einen Zug mit Aufschrift ‚Nach Venedig‘. Auf dem Bahnsteig im vertrauten Getümmel plötzlich SS-Leute, die ein Grüppchen Menschen vor sich hertreiben, Schauspieler in Mänteln mit gelbem Stern. Sie fahren mit uns, nicht Richtung Venedig, sondern nach Dachau. Während der Fahrt bereits Szenen aus dem Stück, Trauer und Hoffnung der Verhafteten. In Dachau umsteigen auf Lastwagen und Transport ins Lager. In einer Baracke entwickeln die Schauspieler, jetzt nicht mehr Verhaftete, sondern Häftlinge, das Stück weiter zwischen Schlafkojen, Esstischen und Klo, ständig bedroht von der Anwesenheit des Wachpersonals. Am Schluss Rückfahrt in Bussen. Das Lager ist jetzt dunkel. Nur vor der christlichen Gedenkstätte bleibt der eben getaufte Shylock zurück.»⁶¹⁶

Uraufführung

19. November 1978, Münchner Kammerspiele, Keller in der Knöbelstrasse (Nr. 4),
Regie George Tabori, Raum/Kostüme Marietta Eggmann, Ernst Wiener
Die Inszenierung wurde in der Saison 1978/79 insgesamt 36 mal aufgeführt.

Kommentare zu Stück und Aufführung

- Welker, Andrea/Berger, Tina (Hrsg.): *George Tabori. Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit.* München, 1979.
Hier findet sich reiches Illustrationsmaterial zu den verschiedenen Szenen und zur Schauspieler-Publikums-Relation.
- Haas, Birgit: *Das Theater des George Tabori. Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne.* In der Reihe: Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur. Bd. 6. Frankfurt a. M., 2000. S. 94–121.

Aufbau und Inhalt des Stückes

Das Werk Shakespeares entwickelt in der Hauptsache die Geschichte des venezianischen Kaufmannes Antonio, der bei seinem Widersacher, dem wohlhabenden Juden Shylock, für seinen Freund Bassanio ein Darlehen von 3'000 Dukaten aufnimmt. Ungewöhnlich am Handel ist die Forderung des Juden, bei Nichteinhalten der Frist Anspruch auf ein Pfund Fleisch aus Antonios Körper zu haben. Antonio unterschreibt den irrwitzigen Schuldschein in der festen Überzeugung, dass seine Handelstätigkeit in Bälde den nötigen Gewinn abwerfen werde. Antonio verliert jedoch alle seine Schiffe auf See und somit sein gesamtes Vermögen, die Rückzahlung der Schuld wird undenkbar. Parallel zu diesem Handlungsstrang vollzieht sich die (nicht ganz unfreiwillige) Entführung von Shylocks Tochter Jessica durch den Christen Leonardo, der allerdings in erster Linie am so zu gewinnenden Schmuck und

⁶¹⁵ Hierzu siehe: Hacker, Rüdiger: «Existentieller Realismus' oder ‚Gott mit dir, du Land der Bayern‘», in: Welker, Andrea/Berger, Tina (Hrsg.): *George Tabori. Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit.* München, 1979. S. 93.

⁶¹⁶ Eggmann, Marietta/Wiener, Ernst, in: Welker/Berger, S. 95. Sie legen weitere Varianten der Grundidee «Spielen in Dachau» dar, woraus zu ersehen ist, wie ausschweifend sich Taboris Visionen während der mehrmonatigen Probenarbeit zeitweise entfalteten, bis er letztlich, zusammen mit den Schauspielern, zur Aufführungs-Version gelangte. Die erinnerten Konzepte machen deutlich, wie unmittelbar Tabori das Publikum stets in die Handlung zu involvieren gedachte: «[...] Georges neue Vorschläge, die dem Konzept eine faszinierende Dimension geben. Er will das Stück bis zur Gerichtsszene im Theater spielen, erst dann folgt die Reise. Die Fahrt wird fünfmal unterbrochen, und die Zuschauer werden Zeugen von brutalen Verhaftungsszenen. SS-Leute treiben zwei verblüffte Opernzuschauer in einen unserer Busse, später sind es Antonio und Bassanio. Aus einer koscheren Fleischhauerei zerrt man Shylock und zertrümmert nebenbei eben noch sein Geschäft. Danach stürmen SS-Leute ein kleines Rotlicht-Etablissement und verladen Transvestiten, später die Frauen im Stück. Angehalten wird ein viertes Mal vor einer Villa, wo gerade eine Abendgesellschaft tafelt. Mitgenommen wird, wer Jude ist. Die beiden letzten Figuren, der Musiker und eine jüdische Clownsfigur, kommen auf besonders tragische Weise zum Transport: sie machen Autostop. Im Lager wird die Gerichtsszene gespielt, und der Schluss bleibt wie gehabt.»

Bargeld interessiert ist. Shylock ist ausser sich, hegt unüberwindliche Rachegefühle gegen Antonio und überhaupt gegen alle Christen, so dass er mit aller Härte und Unerbittlichkeit seinen Anspruch auf das Pfund Fleisch vor Gericht einfordert. Selbst die Aussicht auf die Bezahlung der doppelten Kreditsumme durch den zwischenzeitlich zu Vermögen gelangten Freund Bassanio vermag ihn nicht umzustimmen. Seine Sturheit führt zur letzten tragischen Wende, juristische Winkelzüge verkehren die Situation, und Shylock findet sich als Angeklagter wieder, den das Gericht zum Tode und zum totalen Vermögensverlust verurteilt. Der Doge lässt daraufhin Gnade vor Recht ergehen, indem er dem Juden das Leben schenkt und nur das halbe Vermögen einzieht. Die andere Hälfte soll der Tochter Jessica und ihrem christlichen Bräutigam Leonardo überschrieben werden. Shylock, Opfer antisemitischer Ränke, verlässt als gebrochener Mann den Gerichtssaal.

Tabori reduzierte⁶¹⁷ für seine Münchner Fassung Shakespeares «Kaufmann von Venedig» um alle Nebenschauplätze: Er strich alle Komödienszenen um Porzia und konzentrierte sich auf den Hauptplot, die Geschichte um Shylock.⁶¹⁸ Als Titel für seine Shakespeare-Improvisationen wählte er Shylocks ungeheuerlichen Satz «Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren», den dieser ausstösst, sobald er das Verschwinden seiner Tochter Jessica und seines Vermögens feststellt.

Am Ende der Gerichtsverhandlung zeigt Tabori seinen Shylock von allem entblösst, was ihm «das Leben lebenswert und das Sterben sterbenswert gemacht hatte»⁶¹⁹. In letzter Konsequenz der Erniedrigung wird Shylock schliesslich auch noch um seine Religion gebracht. Es wird ihm ein weisses Taufkleid übergezogen, er erhält grünweisse Wadenstrümpfe verpasst und man «stiehlt ihm sein Gesicht, indem man ihn kämmt, schminkt, ihm den Taufnamen seines Feindes «Antonio» anhängt und Dankgebete verrichtet, dass das «verstockte Gemüt des Juden erleuchtet ist.»⁶²⁰ Tabori hebt hervor, dass Shylock bei Shakespeare nicht einmal die Tröstung eines letzten Wortes gegönnt ist, vielmehr bleibe ihm einzig die Feststellung, dass er sich nicht wohl fühle. Hier setzt er die Banalität des Abganges in Analogie mit der Ausmerzungen von Menschen in den Vernichtungslagern:

«So wird er vom sechzehnten Jahrhundert in das unsere versetzt, ein ganz gewöhnlicher Mensch, der mit Magenbeschwerden ins Feuer geht. Die Banalität seines Abgangs ist gewaltig [...]. Und so steht er vor uns, entblösst, ein Nichts. Es dürfte kein Problem sein, ein Nichts zu verbrennen. Er ist wie irgendeiner in den Todeslagern. Alles ist ihnen genommen, Kleidung, Haare, Zähne, Kämme, Namen, ihr Gott, ihr Sinn, ihr Verstand. Wenn wir sie zum letzten Mal sehen, sind sie Dreck, dem Erdboden gleichgemacht und eine Erinnerung an die Nacktheit. Der nackte Shylock ist eine Peinlichkeit für den Autor, für die Zuschauer, für die Mitspieler.»⁶²¹

Das Stück illustriert, wie die feindselige Umgebung einen Aussenseiter in ein klischeehaftes, abstossendes Bild hineinzwingt und ihn dann ‚folgerichtig‘ vernichtet. Georg Hensel ortet die Stossrichtung des Tabori-Stücks in der Thematisierung antisemitischer Ideologie und ihrer Auswirkungen. Er meint, die von den Schauspielern entwickelten Improvisationen zeigen,

«wie der ins Masslose getriebene Hass Shylocks die begründete Antwort ist auf den unbegründeten Hass, mit dem ihn eine höchst unchristliche Gesellschaft so infam traktiert wie mit ihrer Spucke. Sie zeigen die seelischen Wurzeln und die körperlichen Folgen des Antisemitismus bis hin zu den Vernichtungslagern. Sie zeigen, dass dies mit theatralischen Mitteln möglich ist [...]»⁶²²

Inszenierung und Stossrichtung der «Shylock-Improvisationen»

Nachdem sich die Aufführung an den ursprünglich von Tabori vorgesehenen Orten als unmöglich erwiesen hatte, fand die Inszenierung schliesslich in einem gelblich ausgemalten Heizungskeller statt,

⁶¹⁷ Als Grundlage diente Tabori die Schlegel-Tieck-Übersetzung.

⁶¹⁸ Birgit Hass legt dar, dass Tabori den Shakespeare-Text als eine Partitur fürs Theater liest und sich die Freiheit nimmt, die Szenen umzustellen und zu rekombinieren. Tabori schuf Bilder, welche die verschiedenen inhaltlichen Ebenen visuell und akustisch vermitteln.

Haas, Birgit: *Das Theater des George Tabori. Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*. In der Reihe: Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur. Bd. 6. Frankfurt a. M., 2000. S. 97.

⁶¹⁹ George Tabori: «Es geht schon wieder los», in: Welker/Berger, S. 11.

⁶²⁰ Hensel, Georg in seiner Theaterkritik für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. November 1978. In: Hensel, Georg: *Das Theater der siebziger Jahre. Kommentar, Kritik, Polemik*. Stuttgart, 1980. S. 250–253. S. 252.

⁶²¹ Tabori, in Welker/Berger, S. 11.

⁶²² Hensel, S. 253.

einem Proberaum der Münchner Kammerspiele, in dem die Schauspieler das Stück in den vorangegangenen Wochen erarbeitete hatte.⁶²³ Publikum und Mimen teilten sich den Aktionsraum, eine Bühne im Sinne eines Podiums gab es keine, die Zuschauer waren rings um die freie Spielfläche placiert und sassen somit quasi mitten im Geschehen. Ausser dem im Zentrum stehenden Flügel, und einer darüber hängenden nackten Glühbirne existierte kein Bühnendekor. Der Flügel wurde in der Einbildung der Schauspieler und des Publikums im Verlauf der Inszenierung zum Massengrab, zu Shylocks Haus oder Jessicas Bett. Tabori verzichtete im Theaterraum auf jeglichen illusionsbildenden Effekt und setzte ganz auf die Kraft der Körpersprache.

Äusserst sparsam war auch der Einsatz von Requisiten. Tabori nahm allenfalls metaphorisch Bezug auf gesellschaftlich verankerte Zeichencodes, setzte ausgesuchte Gegenstände als visuelle Kommentatoren ein. So standen die vorkommenden Kleiderhaufen oder Kleidersäcke unmissverständlich für den Judenmord. An den Heizungsrohren hingen anfänglich schäbig gekleidete kleine Puppen mit appliziertem Judenstern, die beim Präludium der Inszenierung aufs Schlimmste malträtirt werden sollten.

Grösste theatralische Wirkung erreichte Tabori indes mit der Entscheidung, den Shylock nicht nur einmal, sondern gleich dreizehnmal zu besetzen und ihn als Gruppe in Erscheinung treten zu lassen. Gleich zu Beginn machten sich also diese dreizehn Shylocks in ihren schwarzen Kaftans und Samthüten an den besagten Puppen zu schaffen. Sie entkleideten sie stumm, zerrissen, durchbohrten sie und überreichten deren Fragmente den Zuschauern.⁶²⁴ Das quälende Geräusch eines elektrischen Bohrers, das den demonstrierten Folttertod der KZ-Puppen akustisch intensivierte, sollte das Publikum irritieren, Beklemmung und Grauen wecken. Die nach diesem in höchster Konzentration vollzogenen Zerstörungsakt verstreuten Puppenkleider wurden von einem der Shylocks eingesammelt; die Reste der nackten, geschundenen Puppen landeten, so sie nicht vom Publikum behalten und später nach Hause genommen wurden, unter dem Flügel, der in diesem Moment *das* Massengrab bedeutete.

Der Münchner Schriftsteller und Lektor Michael Krüger berichtete in *Theater heute* von seinen Eindrücken dieses Aufführungsauftritts:

«Vor mir steht ein kleiner abgebrochener Puppenfuss, ein Geschenk, eine Gabe eines Schauspielers aus Taboris Shylock-Meditationen. Das Gesicht des Schauspielers habe ich vergessen, das der kleinen Puppe nicht: direkt vor meinen Augen hat er sie zerschlagen, zerhackt, aufgehängt: er hat, gesichtslos, ein Symbol vernichtet. [...] Mit dieser polemischen Geste – oder Schlachtung und öffentlichen Verteilung wehrloser Opfer –, deren groteske Masslosigkeit mir beim ersten Anblick Ekel verursachte, beginnt Taboris Stück und endet das ‚Theater‘.»⁶²⁵

Auf die wortlose Ouvertüre folgte der Prolog, «Die Ballade von Shylock», ein gehässiges antisemitisches Lied, nachgedichtet einer Moritat aus dem 17. Jahrhundert von Samuel Pepys, zur Musik von Stanley Walden. Das Lied umreisst in 28 kurzen Strophen die Geschichte des Juden Shylock, welche dem «Kaufmann von Venedig» zugrunde liegt. Der Wortlaut legt unmissverständlich offen, dass es sich um eine Pogromballade gegen Shylock handelt: «Mit einem Wort: er war ein Schwein, / so gierig Tag wie Nacht, / so kann wie's Schwein nützlich sein, / wenn man am End' ihn schlacht'.»⁶²⁶ Während der Deklamation dieser Ballade schlichen die als Shylocks verkleidete Schauspieler gar mit Schachergebärden durch das Publikum. Zum Teil trugen sie krumme Nasen, leckten lüstern die Lippen, schnitten Grimassen und starteten mordgierig in die Augen der Zuschauer. «Sie führen die ‚Stürmer‘-Karikatur des Juden vor, wie sie der Antisemit erwartet.»⁶²⁷

⁶²³ Rüdiger Hacker, Mitglied des Ensembles, charakterisiert den Aufführungsort, einen ehemaligen Heizungskeller in einem Hinterhof-Gebäude, wie folgt: «Zwei Minuten von Münchens Pracht-, Protz- und Renommierstrasse, der Maximiliansstrasse, entfernt, geht man durch einen grossen Torbogen an einer Pfortnerloge mit Schranke vorbei (allen Frauen – ausser sie gehören zur Gruppe oder haben eine Eintrittskarte – ist der Eintritt verboten), hinein in ein sogenanntes ‚Ausländerlager‘. Durchschnittlich sechs bis zwölf Männer leben in einem Zimmer, manchmal drei Betten übereinander, wie in Dachau. Aber die Bettwäsche ist weiss-blau!» In: Welker/Berger, S. 93.

⁶²⁴ Die Puppen mussten für jede Aufführung neu gegossen werden. Welker/Berger, S. 27. Zur Verwendung von Puppen in Taboris Schaffen und im Avantgarde-Theater der 60er Jahre siehe: Haas, S. 115–119.

⁶²⁵ Krüger, Michael: «Menschenspiele», in: *Theater heute*. Heft 2, Februar 1979. Seelze, 1979. S. 4. Ausserdem abgedruckt in: Welker/Berger, S. 30.

⁶²⁶ «Ballade von Shylock», in: Welker/Berger, S. 23.

⁶²⁷ Hensel, S. 251.

Tabori weigerte sich – in dieser wie in allen seinen Inszenierungen zur Judenthematik⁶²⁸ –, exemplifizierend an das Publikum heranzutreten. Stets verwehrt er diesem die gängigen Erklärungen zu Rassismus und Antisemitismus vor ökonomischem, gesellschaftlichem, psychologischem Hintergrund und somit die Intellektualisierung der Geschichte.⁶²⁹ Vielmehr bot er den Anwesenden in den «Shylock-Improvisationen» eine theatralische Meditation über Antisemitismus, liess das Theater zu einem Ort des Erinnerns, Erlebens, Nachempfindens werden, führte die Zuschauenden zu unmittelbaren Erfahrungen und löste Reflexionen aus. Tabori, der das Theater stets auch als ein ‚Medium der Peinlichkeit‘ verstand, konfrontierte die Zuschauer mit Begebenheiten, denen sie stellenweise wohl lieber nicht ausgesetzt worden wären. So schliesst Michael Krüger seinen Bericht über seine ‚Tabori-Shylock-Erfahrung‘ mit dem Fazit «geschmacklos»:

«Geschmacklos, sagte der Mann neben mir, noch bevor er seinen Puppenkopf erhielt. Geschmacklos, das trifft die Sache genau: das kannibalische Festmahl war angerichtet, jeder erhielt seinen Teil, keiner ging leer aus; aber das Essen wollte nicht schmecken; es war ‚geschmacklos‘. Wer den Riss in der Welt, im Körper, in der Seele, im Theater überspielen will, dem wird es nie mehr schmecken. Sagte Tabori, der Jude, und inszenierte die Bruchstelle als Menetekel.»⁶³⁰

Eine der wenigen Passagen in Taboris Shylock-Inszenierung, die nicht auf dem Shakespearetexte basierten, ist die eingewobene KZ-Erzählung, eine Improvisation zu einem Erlebnisbericht eines als Homosexuellen gebrandmarkten und deshalb misshandelten KZ-Häftling:

«Eines Tages bekamen wir einen neuen SS-Kommandoführer. Er ging die Reihen durch und spuckte erstmal jedem, der einen rosa Winkel [Kennzeichnung der Homosexuellen] hatte ins Gesicht. [...]
Ich kam in den Bunker, wurde nackt ausgezogen und mit den Händen so an einen Haken gebunden, dass die Füße nicht den Boden berührten. Die Beine wurden gespreizt und ebenfalls festgebunden [...]. Dann liess er zwei Blechtassen bringen, eine mit kaltem und eine mit heissem Wasser und sagte: ‚Jetzt werden wir dir schwulem Miststück erst mal die Eier kochen und abschrecken.‘ Dann hielt er mir die Tassen abwechselnd so zwischen die Schenkel, dass die Hoden hineinhiengen. Dieses Wechselbad wurde solange wiederholt, bis mir die Haut in Fetzen herabhing.
Nun meinte er: ‚Du bist doch ein Arschficker, du sollst auch deinen Genuss haben.‘ Er liess einen Besen holen, der in der Ecke stand ...
Zur allgemeinen Belustigung wurde ich nun noch an den Fusssohlen, unter den Achseln, zwischen den Schenkeln und an anderen Stellen mit Gänsefedern gekitzelt, bis ich lachen musste, ein Lachen, das sich langsam in Schreie steigerte ...»⁶³¹

Der junge Schauspieler Siemen Rühaak schilderte das Geschehen wie einen aus der Vergangenheit hervorbrechenden Albtraum, bediente sich einer um eine Oktave tieferen Stimmlage, verkrampfte sich alsbald zur Kugel, lag auf dem Flügel, während der Pianist Stanley Walden mit seiner Musik förmlich auf ihn einhämmerte und die Szene mit seinem Kommentar zum Publikum hin schloss:

«Glauben sie das? Es war gut gespielt, aber es ist nicht wahr – er ist ein Schauspieler. Vielleicht war es einmal wahr, aber wie kann man das wissen? Wer ist im KZ gewesen – wahrscheinlich niemand von uns hier. War jemand dabei? Ich war auch nicht dort, es sei Dank.»⁶³²

Nach diesem Einwurf, der bei den Zuschauenden für einen weiteren Orientierungsbruch sorgte, erzählte Rühaak – in Anlehnung an Brechts Verfremdungstechnik⁶³³ – die Szene erneut, schilderte die

⁶²⁸ Die Thematik der Judenvernichtung durch die Nationalsozialisten hat für ihn persönliche Bedeutung, da sein jüdischer Vater, Cornelius Tabori, 1944 in Auschwitz umgebracht worden war. 1968 hatte Tabori das Auschwitz-Stück «The Cannibals» (1968 verfasst) im New Yorker American Place Theater zur Uraufführung gebracht. Die deutsche Erstaufführung folgte 1969 in der Werkstatt des Berliner Schiller-Theaters.

Nochmalige Beschäftigung Taboris mit dem Holocaust findet sich u. a. in seinem Stück «Jubiläum», das am 30. Januar 1983, dem 50. Jahrestag der Machtübernahme Hitlers in Deutschland, im Foyer der Bochumer Kammer-spiele unter der Regie und Mitwirkung des Autors uraufgeführt wurde.

⁶²⁹ «[Er] misstraut der redenden Vernunft so radikal, dass er nicht einmal ihre ideologischen Wurzeln als Basis für die je andere Interpretation von Wahrheit freilegen mag; er möchte nicht mehr interpretieren; er lehnt die ‚Rolle des Interpreten und des Schauspielers‘ bereits als unzumutbare Festlegung auf einen Charakter ab angesichts der erfahrenen totalen Modifizierbarkeit des Charakters.» Krüger, S. 4.

⁶³⁰ Krüger, S. 4.

⁶³¹ Der Bericht ist entnommen aus: Heger, Hans: *Die Männer mit dem rosa Winkel*. Hamburg, 1972. Hier zitiert nach: Welker/Berger, S. 52.

⁶³² Zitiert nach Welker/Berger, S. 52.

⁶³³ Siehe hierzu Glossar.

Folter-Vorkommnisse diesmal in Er-Form und schlüpfte schliesslich wieder in die Haut von Jessica, die er zuvor schon verkörpert hatte. Tabori durchbricht hier die logischen, stringenten Handlungsabläufe des traditionellen Theaters und schafft mit der «Transformations-Technik» des «Open Theatre» ein «antinaturalistisches, kaleidoskopisches Bild der Realität». Birgit Haas betont in ihrer Analyse der Inszenierung, dass Tabori mittels dieser Theatertechnik dem Publikum ein facettenreiches Gesellschaftsbild vorführen will: «Wie ein zersplitterter Spiegel reflektieren die Darbietungen die Wirklichkeiten nurmehr [sic!] bruchstückhaft. Revueartig angeordnete Segmente lösen das organische Kunstwerk ab.»⁶³⁴

In der anschliessenden Szene «Kristallnacht» gelingt es Lorenzo, Jessica für sich zu gewinnen, um sie schliesslich – zusammen mit Shylocks Vermögen – mit sich zu nehmen. Peter von Becker beschreibt diese Begegnung als «eine der deutungsreichsten und grossartigsten Szenen»⁶³⁵, die er seit längerem im Theater gesehen habe. Siemen Rühaak, eben noch gemarterter KZ-Häftling, verkrümmt auf dem schwarzen Flügel, «entfaltete» nun aus der gleichen Pose heraus die Verführung Jessicas. Während durch das Publikum Masken huschten und den venezianischen Karneval suggerierten, näherte sich Lorenzo dem Haus/Flügel und «kriecht bei seinen Liebesschwüren drauf langsam über die Schlafende, und das Liebesnachtsgespens beginnt, zu seinem sanften Singsang der Verkrümmten die Glieder, die Arme und Beine aus- und geradezurenken. Der Christ ‚nimmt‘ die Jüdin, sie halb vergewaltigend, halb aus körperlicher Einklammerung (oder: gesellschaftlicher Verstümmelung) befreiend, rausbrechend».⁶³⁶

Nach der Entdeckung seines Verlusts gerät Shylock ausser sich. Tabori liess an dieser Stelle dieselbe Szene, die bei Shakespeare nur angedeutet ist, von zwölf Shylocks ganz unterschiedlich vortragen. Georg Hensel berichtet davon in seiner Kritik:

«Ein Schauspieler beklagt sich als Shylock vor dem Publikum mit scheinbar unerregter, beherrschter Stimme. Ein anderer meint: ‚So leise kann das nicht gewesen sein!‘ und läuft brüllend auf den Markusplatz. Ein anderer ist davon überzeugt, dass Shylock Dialekt gesprochen habe, und wünscht sich die Tochter, tot zu seinen Füssen, im rheinischen Tonfall. Ein anderer hält den Musical-Stil für angebracht und singt operettenselig: ‚Was kann der Shylock denn dafür, dass er ein Jud‘ ist ...‘. Ein anderer versucht, Fritz Kortners Shylock zu imitieren. Es gibt eine Slapstick-, eine Stummfilm- und eine Zirkus-Version. Und einer kann es nicht glauben, dass seine Tochter weg ist, und sucht sie, während seiner mechanischen Alltagsverrichtungen, immer weiter – das ist von einer besinnungslosen Hilflosigkeit.»⁶³⁷

Shylocks komplexes Seelendrama erfuhr durch diese Visualisierung seiner widerstreitenden Empfindungen eine expressive Bühnenpräsenz. Die verschiedenen psychischen Stadien kamen durch diese «multiplicité du moi»⁶³⁸ zum theatralen Ausdruck.

Hingewiesen sei auf das Finale der Aufführung, insbesondere auf das nach Shylocks Taufe intonierte Lied:

«It's possible in the afternoon / To play both books of preludes and fugues / And spend the evening gassing Jews / it's possible in the summertime / To write the bill of rights due to man / An spend the winter skinning Indians / What kind of world is this / Where monsters play in string quartets / And artists practice genocide / And which side are you on // [Alle] It's our world – welcome to it / Where you been livin' up till now anyhow.»⁶³⁹

Tabori beschäftigte sich in den sechziger Jahren, vor seiner endgültigen Rückkehr nach Deutschland 1968, hauptsächlich mit dem Werk Bertolt Brechts, den er während seiner Zeit in Hollywood flüchtig kennengelernt hatte, und übersetzte fürs Theater in New York dessen Stücke ins Englische. Er machte Brecht damals als einer der ersten Übersetzer in den USA bekannt.

⁶³⁴ Haas, S. 108.

⁶³⁵ Becker, Peter von: «Von Juden und Christen – von Vätern und Kinder. George Taboris aufregende Shylock-Meditationen in München», in: *Theater heute*. Heft 1, Januar 1979. Seelze, 1979. S. 44–47. S. 46. Ausserdem zitiert in Welker/Berger, S. 102–103. S. 103.

⁶³⁶ Becker, S. 103.

⁶³⁷ Hensel, S. 252f.

⁶³⁸ Haas, S. 106: «Nicht mehr spielt ein Schauspieler mehrere <Rollen>, indem er neben sie tritt wie im Brechtschen Theater, sondern mehrere Spieler versetzen sich in eine Rolle hinein. So erbringt die Tannhäuser-Szene [siehe Welker/Berger, S. 62] eine Kette von improvisierten Ereignissen, die – in sich alogisch – ad spectatores gerichtet sind. Die Psychologie der Charakterfigur wird ausgeschaltet zugunsten disharmonischer sinnlicher Eindrücke.»

⁶³⁹ Musik, Text, Sänger: Stanley Walden, in: Welker/Berger, S. 84.

Der Wortlaut erinnert einerseits an die überlieferte Gleichzeitigkeit von Schlächtereien und Hauskonzerten,⁶⁴⁰ andererseits sprengt es auch den Rahmen einer rein jüdischen Thematik und reflektiert generell die Ungeheuerlichkeiten der Weltordnung, in der es möglich ist, gleichzeitig Kunstwerke zu schaffen und Menschen zu vernichten, Menschenrechte gesetzlich zu verankern und diese sogleich skrupellos zu brechen. Indem sich die Schauspieler im Schlusschor direkt an das Publikum wandten, forderten sie es auf, sich einerseits Rechenschaft zu geben über bisheriges Desinteresse und andererseits solch stossenden Paradoxien künftig vehement entgegenzuwirken.⁶⁴¹

Tabori vertrat die Auffassung, dass die Betroffenheit der Zuschauer nicht durch die Belegbarkeit des dokumentarischen Beweismaterials entsteht und liess hierzu verlauten:

«Was das Theater die Wissenschaften lehren könnte, ist, dass wahre Erinnerung nur durch sinnliches Erinnern möglich ist: Unmöglich ist es, die Vergangenheit zu bewältigen, ohne dass man sie mit Haut, Nase, Zunge, Hintern, Füßen und Bauch wiedererlebt hat.»⁶⁴²

Tabori wollte tiefe Berührung der Zuschauerinnen und Zuschauer hervorbringen und scheute sich vor oberflächlichen Sentimentalitäten, vor heuchlerischen Rührseligkeiten. Tabori und sein Ensemble bedienten sich bei der Inszenierung der «Shylock-Improvisationen» äusserst intensiver und eindringlicher schauspielerischer Mittel, mit dem Ziel, die Zuschauenden in ihrem tiefsten Innern anzurühren.

Überlieferte Publikumsreaktionen auf die Shylock-Improvisationen

Am Aufführungsort, dem für die Produktion neu hergerichteten Probenraum der Münchner Kammerspiele, waren pro Vorstellung rund 100 Zuschauerinnen und Zuschauer zugelassen. Diese sassen im Raum verteilt auf einfachen Holzstühlen um die ausgesparte Raummitte, wo sich der Flügel befand.

Felix von Manteuffel, der den Bassanio und einer der 13 Shylocks mimte, hält die unterschiedlichen Reaktionen des Publikums fest und beschreibt die zeitweilige Verzahnung von ‚Bühnendarstellung‘ und Rezeption:

«[Ich möchte] nur einen Aspekt herausgreifen, den ich gleichermassen spannend und furchterregend fand. Und das war dieser enge Kontakt mit dem Publikum, den wir mit ihm und es mit uns hatte. Ich glaube, das hat ungeheure Dinge auf beiden Seiten freigesetzt.» [...] «In einigen Vorstellungen diskutierte ich über Shylocks mögliche Reaktionen, wenn er vom Christenfest heimgekehrt ist und zu Hause sehen muss, dass Tochter und Geld fort sind.» [...] «Andere Zuschauer erklären mir nach der Aufführung: ‚Die Anforderung, die an die Psyche gestellt wird durch den emotionalen Einsatz und das Engagement der Schauspieler, ist zu hoch. Es geht fast über die Grenzen des Erträglichen.‘»⁶⁴³

Einige ausführliche Zuschauerzuschriften an Tabori und sein Ensemble geben ausserdem Aufschluss über unterschiedliche Wahrnehmungen und Empfindungen des Publikums angesichts dieser aussergewöhnlichen Inszenierung. So gibt Richard Chaim Schneider, der selbst mehrere Vorstellungen besuchte, in seiner Zuschrift einen detaillierten Bericht über Reaktionen von Mitgliedern der jüdischen Gemeinde in München auf die Aufführung. Bezüglich der Einheit von Bühne und Zuschauerraum lässt er ein jüdisches Mädchen zu Wort kommen: «Wir sind keine Zuschauer, wir alle sind beteiligt und können uns den Geschehnissen nicht entziehen.»⁶⁴⁴

Eine mit P. B. unterzeichnete Publikumszuschrift spricht von der durch das Stück hervorgerufenen persönlichen Betroffenheit und Emotionalität:

⁶⁴⁰ Die Anspielung «string quartets» bezieht sich auf Reinhard Heydrich, Chef der Sicherheitspolizei und des Sicherheitsdienstes. Der Sohn eines Komponisten und Konservatoriumsdirektors und seinerseits selbst Geigenliebhaber war federführend bei der Wannsee-Konferenz vom 20. Januar 1942, an welcher die Endlösung, die vollständige Ausrottung der Juden in Europa, beschlossen wurde.

⁶⁴¹ Stanley Walden antwortete auf die Frage Gundula Ohngemachs nach seiner Rolle und zentralen Stellung am Flügel in den Shylock-Improvisationen: «Ich war in dem Sinne keine Figur, ich war der Pianist, der auch eine Präsenz hatte. Es gab fast keinen Text. Zum Schluss habe ich einen Song von mir gesungen. «Is it possible»: Bach nachmittags zu spielen und Juden abends zu vergasen. [...] Das Anfangslied, einen schlimmen antisemitischen Song, hat Rüdiger Hacker gesungen. Er sprang auf das Klavier wie im Vaudeville. Unter den Bildern, die in Theresienstadt gemalt wurden, gibt es auch eine Zeichnung eines Klaviers: Es ist zerbrochen und hat nur noch ein Bein. Das war das zentrale Bild unserer *Shylock-Improvisationen*: Unter dem Klavier tropfte Blut hervor, wurde zum See und breitete sich aus in Richtung Publikum.» Ohngemach, S. 41.

⁶⁴² Tabori, in: Welker/Berger, S. 11.

⁶⁴³ Felix von Manteuffel, in: Welker/Berger, S. 98.

⁶⁴⁴ Richard Chaim Schneider, publiziert in: Welker/Berger, S. 89–90. Zitat S. 90.

«Im Shylock wurden Schattenkräfte so eindringlich sichtbar gemacht, dass ich Trauer und Wut empfand, da ich an Situationen erinnert wurde, in denen ich keinen Widerstand geleistet habe. Der Shylock hat in mir Widerhaken hinterlassen, die Schmerzen, wenn ich feige und konformistisch handle; ich danke allen am Shylock Beteiligten dafür.»⁶⁴⁵

Andreas Holst berichtet davon, dass Szenen der Aufführung in Träumen wieder aufschienen als Reaktion auf seine Sprachlosigkeit und sein Ausgesetztsein im Theater:

«[...] Ich konnte nicht schreien, sondern sass auf einem verkehrten Stuhl und sah und hörte. Zwar gibt es nichts Unerträgliches, denn bevor ein Gefühl oder eine Vorstellung unerträglich würde, fühlt man nichts mehr. Aber wo liegt die Grenze der erträglichen Gefühle und Gedanken? Als ich sah, wie die Puppen gefoltert und zerstört wurden und für mich fast zu Menschen wurden, als ich mich bei der KZ-Erzählung beinahe erbrechen musste, als ich die Demütigung des Urteils sah, war ich nah an meiner Grenze.

Stillhalten und tragen, nicht gleich wieder wegsehen, nicht gleich mit intellektuellen Argumenten zudecken, nicht traurig oder ‚depressiv‘ sein, sondern fähig sein zur Trauer. Trauer ist der Anfang. [...]

Shakespeare hat vieles anders geschrieben und anders gemeint, als ich es hier sah und hörte, so verschwand sein Stück oft hinter der Begegnung mit ihm, aber er konnte nicht wissen, welche Vergangenheit wir, auch wir Jungen, heute mit uns herumtragen.»⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ Zitiert nach Welker/Berger, S. 90.

⁶⁴⁶ Zitiert nach Welker/Berger, S. 89.

«Die Ermittlung»

Peter Weiss (8. November 1916, Nowawes [Babelsberg] bei Berlin – 10. Mai 1982, Stockholm)⁶⁴⁷

Entstehung

Eine Auseinandersetzung mit den Geschehnissen in Konzentrations- und Vernichtungslagern hat schon im Prosatext «Meine Ortschaft» ihren Niederschlag gefunden: Knapp berichtet Peter Weiss hier von seinem Besuch in Auschwitz im Dezember 1964 und reflektiert über diese «Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam».⁶⁴⁸ Vom Sommer 1964 bis zum Herbst 1965 verarbeitete Weiss die beim Auschwitz-Prozess in Frankfurt a. M. ins öffentliche Bewusstsein gerückten Geschehnisse im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz.

Uraufführung

Am 19. Oktober 1965 kam Peter Weiss' Text an über einem Dutzend Bühnen West- wie Ost-Deutschlands und am Aldwych Theatre [Old Vic], London, als Schauspiel oder als szenische Lesung zur Aufführung.

Im Mai 1965 hatte Weiss – in Übereinstimmung mit dem Suhrkamp Verlag – bekanntgemacht, dass die Uraufführung am 19. Oktober allen deutschsprachigen Bühnen freigegeben sei und dass diese die hierfür fälligen Tantiemen an eine Stiftung für die Opfer des Faschismus zu überweisen hätten.⁶⁴⁹

Aufführungsorte/Ensembles und Regie der Uraufführung (Auswahl)

- Freie Volksbühne Berlin/BRD, Regie Erwin Piscator (Schauspiel)
- Deutsche Akademie der Künste Berlin/DDR (szenische Lesung)
- Bühnen der Stadt Essen, Regie Erich Schumacher (Schauspiel)
- Städtische Bühnen Köln, Regie Joachim Mühsam (Schauspiel)
- Münchner Kammerspiele (Werkraumtheater), Regie Paul Verhoeven (Schauspiel)
- Volkstheater Rostock, Regie Hanns Anselm Perten (Schauspiel)
- Royal Shakespeare Company, Regie Peter Brook (szenische Lesung unter dem Titel «The Investigation», die von der BBC aufgenommen wurde)

Sonstige szenische Lesungen am 19. 10. 1965 in: Cottbus, Dresden, Gera, Halle/ Leuna, Meiningen, Neustrelitz, Weimar, Potsdam.

Weitere Aufführungen 1965: Staatstheater Stuttgart, Regie Peter Palitzsch [ehem. Assistent von Bertolt Brecht]; später folgten Inszenierungen auf den Bühnen von Amsterdam, Stockholm (Dramaten, Kungliga Dramatiska teatern; Regie Ingmar Bergman, Februar 1966), Paris (Regie Gabriel

⁶⁴⁷ Peter Weiss emigrierte 1934 mit seiner Familie (jüdischer Vater) aus Deutschland nach England, später in die Tschechoslowakei und liess sich, nach zwei Aufenthalten bei Hermann Hesse 1937/38 in der Schweiz, 1939 in Schweden nieder. Seit 1940 lebte er in Stockholm, seit 1946 hatte er die schwedische Staatsbürgerschaft.

Nachdem er sich an der Prager Kunstakademie zum Maler ausgebildet hatte, arbeitete er vorerst als Zeitungskorrespondent und später als Regisseur avantgardistischer und sozialkritischer Filme. Sein Debut als deutschsprachiger Autor folgte schliesslich 1960 mit dem experimentellen Prosawerk: «Der Schatten des Körpers des Kutschers» (1952 entstanden).

⁶⁴⁸ Vogt, Jochen: *Peter Weiss. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg, 1987. S. 91 mit Anm. 241.

⁶⁴⁹ Erwähnt in Weiß, Christoph: *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die «Ermittlung» im Kalten Krieg*. 2 Bände. St. Ingbert, 2000. Bd. 2. S. 157.

Garran), Helsinki und Oslo. Ausserdem gelangte das Stück in New York, Moskau, Prag sowie Warschau auf die Spielpläne.⁶⁵⁰

Weitere szenische Lesungen 1965: Lübeck, Erfurt, Schwerin, Altenburg, Trier, Hildesheim, Pforzheim, Oberhausen, Zürich, Klagenfurt.

Erstveröffentlichung des ganzen Stücks:

- In «Theater 1965», Sonderheft der Zeitschrift *Theater heute*. August 1965.
- Weiss, Peter: *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M., 1965.

Fernsehbearbeitung und -ausstrahlung: März 1966.

ausgewählte Bühnenbearbeitungen des Stücks

- 1967, Ensemble des Mailänder Piccolo Teatro, Regie Virginio Puecher. Der Premiere im Ausstellungspalast zu Pavia folgt eine Tournee durch ganz Italien, in Messehallen und Sportpalästen.⁶⁵¹
- 1979, Schlosstheater Moers sowie 1980, Freie Volksbühne Berlin, Regie Thomas Schulte-Michels: die «Ermittlung» findet in einem Nachtclub statt.⁶⁵²
- 1998, Gemeinschaftsproduktion des Berliner Ensembles, des Hebbel Theaters, der Volksbühne am Rosen-Luxemburg-Platz, Bearbeitung und Regie Esther und Jochen Gerz unter dem Titel «Die Berliner Ermittlungen nach einem Oratorium von Peter Weiss».⁶⁵³

Detaillierte Informationen zur Theatergeschichte des Werkes

- Weinreich, Gerd: *Peter Weiss. Die Ermittlung*. Frankfurt a. M., 1983. S. 52–60.
- Weiß, Christoph: *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die «Ermittlung» im Kalten Krieg*. 2 Bände. St. Ingbert, 2000.
- Weiss, Peter: *Dramen 2. Die Ermittlung. Lusitanischer Popanz. Viet Nam Diskurs*. Frankfurt a. M., 1968. S. 461–462.

Aufbau, Inhalt und literarische Qualität des Stückes

Zeit und Ort: Gegenwart (1964/65), Gericht

«Die Ermittlung» ist ein Dokumentarspiel⁶⁵⁴ über den annähernd zeitgleichen Auschwitz-Prozess⁶⁵⁵, der von 1963 bis 1965 in Frankfurt am Main stattgefunden hatte. Szenisch gliedert sich das Stück –

⁶⁵⁰ In Anat Feinbergs Aufführungsstatistik (deutschsprachiger Raum) wird Weiss' «Die Ermittlung» für 1965/66 mit 22 Inszenierungen (216 Aufführungen), wovon 10 (144 Aufführungen) auf die BRD, 10 (69 Aufführungen) auf die DDR und 2 (3 Aufführungen) auf die Schweiz entfallen. Feinberg, Anat: *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*. Köln, 1988. S. 131.

⁶⁵¹ Die Inszenierung von Virginio Puecher bediente sich modernster Effekte und auch der optischen Möglichkeiten des Fernsehens: fünf Kameras seien auf die Szene gerichtet gewesen und hätten die Einzelheiten festgehalten, als handelte es sich um die Aufnahme aktueller Tagesereignisse. Von einem Mischpult aus konnte jeweils die eine oder andere Kamera auf den überdimensionalen Bildschirm geschaltet werden; dazwischen wurden Dokumentaraufnahmen eingeblendet, die eigens in Auschwitz gedreht worden waren. Anonym: ««Ermittlung» im Sportpalast», in: *Theater heute*. Heft 4, April, 1967. S. 45.

⁶⁵² Schmidt, Jochen: «Mit dem Entsetzen scherzen: Weiss «Die Ermittlung» in Moers», in: *Theater heute*. Heft 5, Mai 1979. Seelze, 1979. S. 60f.

⁶⁵³ Hierzu das Programmheft zur Inszenierung, herausgegeben von Esther und Jochen Gerz und den beteiligten Häusern. Berlin, 1998. Ausführlicher dargelegt ist die Inszenierung im Annex zu diesem Katalogbeitrag.

⁶⁵⁴ Peter Weiss gilt zusammen mit Rolf Hochhuth und Heinar Kipphardt als einer der Hauptvertreter des «Dokumentarischen Theaters». Die Bezeichnung dient als Sammelbegriff für deutsche Stücke der 1960er Jahre, denen dokumentarisches Material wie Akten, Protokolle, Aufzeichnungen, Presseberichte, aber auch Fotos, Filme und Tonbänder zugrunde liegt. Die Personen auf der Bühne sprechen meist wörtlich aus den Quellen. Die Themen des Dokumentartheaters entstammen fast immer dem politischen und historischen Bereich, die Stücke haben eine aufklärerische, manchmal sogar eine agitatorische Tendenz.

vom Autor als ein «Oratorium» bezeichnet – in elf Gesänge⁶⁵⁶, was der Aufführung einen explizit statischen Charakter verleiht. Eine strenge Rhythmisierung liegt ferner in der Sprache, die verschiedentlich an Versepen anzuknüpfen scheint. Die Einteilung in 33 Abschnitte etwa erinnert an die gleiche Zahl von Gesängen über das Inferno in Dantes «Divina Commedia», mit welcher sich Weiss im Vorfeld der Niederschrift von «Die Ermittlung» ausführlich beschäftigt hatte.

Die 11 Gesänge sind überschrieben mit: «Gesang von der Rampe», «Gesang vom Lager», «Gesang von der Schaukel», «Gesang von den Möglichkeiten des Überlebens», «Gesang vom Ende der Lili Tofler», «Gesang vom Unterscharführer Stark», «Gesang von der Schwarzen Wand», «Gesang vom Phenol», «Gesang vom Bunkerblock», «Gesang vom Zyklon B», «Gesang von den Feueröfen». Während die ersten beiden Gesänge in das Lager und seine Bedingungen einführen, zeigen die folgenden schockungslos die dominierenden Faktoren des Quälens und der Vernichtung auf. Eingeflochten sind zwei Gesänge mit exemplarischen biographischen Episoden, und schliesslich macht ein Gesang unmissverständlich deutlich, wie verschwindend gering die Möglichkeit war, in Auschwitz zu überleben.

Das Stück zieht seine erschütternde Wirkung aus Inhalt und Sprache der eingeflossenen Quellen und Dokumente. Weiss betonte, dass seine «grosse Collage» nichts anderes sei als die Auswertung von «Fakten, wie sie bei der Gerichtsverhandlung zur Sprache kamen». Er verstand seine Arbeit indes nicht als eine Rekonstruktion, sondern bezeichnet sie im Vorwort der Publikation als ein «Konzentrat».⁶⁵⁷ Auf der Bühne legen 9 namenlose Zeugen dar, was realiter von Hunderten – von den 359 Einvernommenen waren 211 Überlebende des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz⁶⁵⁸ – während des Prozesses ausgesagt wurde. Den 18 Angeklagten⁶⁵⁹ im Stück weist Weiss zwar die faktischen Namen zu, im Verhalten vor Gericht lässt er sie jedoch oft als Kollektiv erscheinen, weshalb ihre Voten vielmehr als allgemeine Stellungnahmen denn als persönliche Rechtfertigungen aufzu-

Zum dokumentarischen Theater siehe ausführlicher im Glossar sowie bei Nehring, Wolfgang: «Das Dritte Reich im Spiegel des dokumentarischen Theaters», in: Wagener, Hans (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Verschiedene Autoren. Stuttgart, 1977. S. 69–94.

⁶⁵⁵ Der Auschwitz-Prozess gegen Angehörige der Lager-SS und einen Funktionshäftling wurde am 20. Dezember 1963 eröffnet und endete, nach 183 Verhandlungstagen, am 20. August 1965 mit der Urteilsbegründung im Bürgerhaus Gallus, Frankfurt a. M. Die gefällten Urteile lauteten auf dreimal Freispruch, auf elf Zeitstrafen und auf sechs lebenslängliche Inhaftierungen.

Als Generalstaatsanwalt amtierte Fritz Bauer, dessen Intentionen in diesem bis dahin grössten Schwurgerichtsprozess (Aktenzeichen 4 Ks 2/63) der deutschen Justizgeschichte es war, mittels des Prozesses eine weitreichende öffentliche Aufklärung zu lancieren, welche gesellschaftlich über die Sühne für die begangenen Verbrechen hinauswirken sollte: Insgesamt 20'000 Zuschauer wohnten über die Zeit im grössten Saal der Stadt dem Prozess bei.

Zum Auschwitz-Prozess siehe u. a.:

- Frei, Norbert: «Auschwitz vor Gericht. Der Frankfurter Prozess als Meilenstein der Zeitgeschichte», in: *Neue Zürcher Zeitung*. 2. April 2004. Zürich, 2004. S. 44.
- Langbein, Hermann: *Der Auschwitz-Prozess. Eine Dokumentation*. 2 Bände. Frankfurt a. M., 1965/unveränderter Nachdruck Frankfurt a. M., 1995.
- Naumann, Bernd: *Auschwitz. Bericht über die Strafsache gegen Mulka u. a. vor dem Schwurgericht Frankfurt*. Frankfurt a. M., 1968. Neuauflage mit einer Einleitung von Marcel Atze und einem Text von Hannah Arendt. Berlin, 2004.
- Schneider, Ulrich (Hrsg.): *Auschwitz ein Prozess. Geschichte – Fragen – Wirkung*. Verschiedene AutorInnen. Köln, 1994.

Es sei ausserdem auf die Ausstellung im Haus Gallus in Frankfurt a. M. verwiesen, welche sich im Frühjahr 2004 ausführlich dem Auschwitz-Prozess widmete.

<http://www.fritz-bauer-institut.de/auschwitz-prozess.htm>

⁶⁵⁶ Zu der «mit hohem Kunstverstand exakt ausgeklügelten Bilderabfolge» siehe: Jens, Walter: ««Die Ermittlung» in Westberlin» [1965], in: Weiss, Peter: *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. Mit Beiträgen von Walter Jens und Ernst Schumacher. Frankfurt a. M., 1991. S. 205.

⁶⁵⁷ Weiss, Peter: *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. Frankfurt a. M., 1965. Anmerkung des Autors S. 7.

Weiss führt aus, dass es nicht darum gehe, «den Gerichtshof, vor dem die Verhandlungen über das Lager geführt wurden, zu rekonstruieren. Eine solche Rekonstruktion erscheint dem Schreiber des Dramas ebenso unmöglich, wie es die Darstellung des Lagers auf der Bühne wäre. / Hunderte von Zeugen traten vor dem Gericht auf. Die Gegenüberstellung von Zeugen und Angeklagten, sowie die Reden und Gegenreden, waren von emotionalen Kräften überladen. / Von all dem kann auf der Bühne nur ein Konzentrat der Aussage übrig bleiben.»

⁶⁵⁸ <http://www.fritz-bauer-institut.de/auschwitz-prozess.htm>

Christoph Weiß berichtet in Bezugnahme auf Langbein, dass 359 Zeugen vor Gericht erschienen sowie 50 Vernehmungsprotokolle verlesen worden seien (demnach insgesamt 409 Zeugenaussagen). Weiß, Christoph: *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die «Ermittlung» im Kalten Krieg*. 2 Bände. St. Ingbert, 2000. Bd. 1, S. 90.

⁶⁵⁹ Der eigentliche Prozess begann mit zunächst 22 Angeklagten, später waren es noch 20.

fassen sind. Die zwei Dutzend Verteidiger schliesslich verkörpert Weiss durch einen einzigen, lässt ihn die Position des Rechtsextremen einnehmen und legt ihm pathetische Tiraden in den Mund. Bei der Auseinandersetzung mit dem Prozess⁶⁶⁰ stützte sich Weiss einerseits auf seine eigenen vor Ort gemachten Notizen,⁶⁶¹ zum andern griff er vor allem auf die in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* publizierten Berichte von Bernd Naumann zurück, der viele Verhandlungsabschnitte in authentischer Dialogform wiedergegeben hatte. In einem Interview vom Frühjahr 1965 deklarierte Weiss seinen Umgang mit den historischen Tatbeständen wie folgt:

«Seit einem Jahr habe ich sowohl den Auschwitz-Prozess in Frankfurt besucht als auch so ziemlich alles gelesen, was darüber geschrieben wurde. Ich habe das Lager besucht und studiert und dieses Material gesammelt, es zu ganz bestimmten Komplexen geordnet. Das Lager Auschwitz oder welches Lager auch immer auf der Bühne darzustellen, ist eine Unmöglichkeit. Ja, eine Vermessenheit, es überhaupt nur zu versuchen. Man kann diesen Gedankenkomplex überhaupt nur von heute aus im Rückblick beobachten und versuchen, zu analysieren, was da vorgegangen ist. In dem Stück wird ständig nur von unserer Gegenwart aus der Blick geworfen auf diese Vergangenheit und diese Vorgänge. Die Maschinerie des Lagers, diese Todesfabrik wird ganz genau aufgezeichnet wie bei einer Planzeichnung.»⁶⁶²

Die Hauptleistung des Dramatikers liegt in der Auswahl aus der Faktenfülle und in der wirksamen Anordnung des Exemplarischen:

«Für ihn [Weiss] kommt es darauf an, das Dokumentarische und das Gesetzmässige, Modellhafte zu vereinigen, aus einer Fülle vorhandenen Materials das herauszufinden, was den gesellschaftlichen Kausalnexus blosslegt, durch Auswahl aus dem reichen Stoff der Wirklichkeit das mindestens Symptomatische, möglichst Wesensbestimmende der Erscheinungen freizulegen.»⁶⁶³

Weder der Frankfurter Auschwitz-Prozess noch Peter Weiss in seiner «Ermittlung» machten es sich zur Aufgaben, die historischen und gesellschaftlichen Hintergründe für die Vernichtungsmaschinerie Auschwitz aufzuzeigen. Im Prozess ging es um die Verurteilung konkreter Straftaten, nachweislich begangen von Einzeltätern. Der Dokumentardramatiker bemühte sich um eine rationale Durchdringung der Wirklichkeit. Anstatt vor einer allgemeinen Sinnlosigkeit zu resignieren, suchte er durch Kombination von schlüssigen Dokumenten Vergangenheit und Gegenwart kritisch zu durchleuchten.

In diesem Punkt setzte denn auch die oftmals polemisch geäusserte Kritik der Gegner von Weiss und seinem Stück ein. So monierte Hans-Ludwig Schulte in der Kasseler Post noch vor der Uraufführung gehässig, dass der Autor in der «Ermittlung» keine Bemühung unternommen hätte – von der Glättung der Sprache und der glatten Fügung der einzelnen Gesänge ausgenommen –, das Ausgangsmaterial in eine Kunstform zu erheben,

«in der das eigentliche Problem sichtbar und also auch bewusstseinsbildend wirksam werden könnte: die «Logik» der Brutalität, die Zwangsvorstellungen ideologischer Heilslehren, des nur militärischen Notwendigkeitsdenkens und des enthemmten Vergeltungsbewusstseins, aus denen heraus so viele Millionen von Juden, Polen, Deutschen, Russen und Menschen anderer Völker gleichermassen wie Insekten vernichtet worden sind.»⁶⁶⁴

⁶⁶⁰ Die deutsche Strafprozessordnung kannte bis Mitte der 1960er Jahren, im Gegensatz zur angelsächsischen Rechtspraxis, kein wörtliches Protokoll, vielmehr war es Usanz, eine sinngemässe Wiedergabe des Verhandlungsverlaufs zu Protokoll zu geben und dabei bestimmte Aussagen wörtlich zu zitieren. Der so generierte Aktenumfang zum Auschwitz-Prozess umfasst 18'000 Seiten.

Zur Strafprozessordnung und zu den Tonbandaufnahmen der Aussagen siehe: Langbein, S. 13.

⁶⁶¹ Peter Weiss hatte den Verhandlungen des Auschwitz-Prozesses immer wieder selbst beigewohnt und den Verlauf stenographisch festgehalten. Das daraus entstandene Gedächtnisprotokoll erschien im Juni 1965 als «Frankfurter Auszüge» im Kursbuch I. S. 152–188. Siehe hierzu: Hilzinger, Klaus Harro: *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*. Tübingen, 1976. S. 39f.

Weiss war nicht der einzige Schriftsteller, den das Frankfurter Schwurgerichtsverfahren «gegen Mulka und andere» anzog. Auch die Dramatiker Arthur Miller (*Zwischenfall in Vichy*), Max Frisch (*Andorra*) und Martin Walser (*Eiche und Angora*) besuchten den Prozess. Weiss kam am häufigsten – «von Anfang an jeden Monat ein paar Tage» –, fuhr ausserdem zum Lokaltermin nach Auschwitz und schrieb mit. Siehe: Becker, Rolf: «Gesang von der Schaukel», in: *Der Spiegel* (Hamburg). 20. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 371–380, S. 377.

⁶⁶² Peter Weiss in einem Gespräch mit Werner Mittenzwei und Wilhelm Girus im Mai 1965, publiziert in: *Sinn und Form* [Berlin/Ost]. Heft 5, 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 251.

⁶⁶³ Thurm, Brigitte: «An den Gegenspieler im Publikum. Zu dem neuen Stück von Peter Weiss: *Die Ermittlung*», in: *Sonntag* [Berlin/Ost]. 20. Juni 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 135–141. S. 139.

⁶⁶⁴ Schulte, Hans-Ludwig: «Theater um Auschwitz», in: *Kasseler Post*. 11. September 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 238.

Die Frage, ob es dem Verfasser gelungen sei, die gesellschaftlichen Zusammenhänge plausibel zu durchleuchten, blieb umstritten. Während viele westliche Kritiker dem Autor ideologische Verbohrtheit und Inkompetenz nachsagten – Weiss führte die Judenvernichtung nicht ausschliesslich auf Hitlers irrationalen Rassenwahn zurück, sondern auch auf das System des Kapitalismus, auf das Verhältnis von Ausbeutern und Ausgebeuteten –, rühmte die marxistische Presse einhellig Klarsicht und Konsequenz des Werkes.⁶⁶⁵

Zur Stossrichtung des Stücks

Weiss gelang in seinem Bühnenwerk eine Balance zwischen dokumentarisch verbürgter Authentizität und literarästhetischer Stilisierung. Die Literarisierung des aktuell nachwirkenden juristischen Ereignisses vollzog der Schriftsteller mit den Mitteln der pointierenden Auswahl, der inhaltlichen Montage sowie der Verdichtung von Sprache und Gestus. Die behutsam vorgenommenen Abweichungen vom realen Geschehen erlauben dem Publikum eine Distanzierung, führen die thematisierten Geschehnisse – zwecks Verallgemeinerung der dargelegten menschlichen Niedertracht – in einem überpersönlichen Licht vor Augen.⁶⁶⁶

In seinen «Notizen zum dokumentarischen Theater» deklariert Weiss seine diesbezüglichen Überzeugung als Theaterautor:

«Die Bühne des dokumentarischen Theaters zeigt nicht mehr augenblickliche Wirklichkeit, sondern das Abbild von einem Stück Wirklichkeit, herausgerissen aus der lebendigen Kontinuität. [...] Erst wenn es [das dokumentarische Theater] durch seine sondierende, kontrollierende, kritisierende Tätigkeit erfahrenen Wirklichkeitsstoff zum künstlerischen Mittel umfunktioniert hat, kann es volle Gültigkeit in der Auseinandersetzung mit der Realität gewinnen. Auf einer solchen Bühne kann das dramatische Werk zu einem Instrument politischer Meinungsbildung werden.»⁶⁶⁷

Bei Weiss mündet die Darlegung dieser Verbrechen auf der Bühne in die allgemeine, dem Publikum zur individuellen Beurteilung überlassenen Frage nach Verantwortung und ethischem Handeln. Unter dem Titel «der Zuschauer schreibt den Schluss» stellte Heinz Niemann in der Neuen Berliner Illustrierten fest:

«Auf der Bühne wird kaum zu den Vorgängen und ihren Hintergründen Stellung genommen. Um so mehr aber werden die Zuschauer gefordert. Was sie hören, ist ein einziger eindrucksvoller Appell, über die Aufführung hinaus weiterzudenken. Nur sie können den Schluss schreiben, der im realen Alltag unserer Zukunft spielt.»⁶⁶⁸

Weiss versteht es, das Publikum seines Stücks wach und kritisch durch den ganzen Prozess zu führen, und zwingt ihm Reflexionen und Entscheidungen ab. Das offene Ende nach Entlarvung der Verbrechen überlässt die Verurteilung den Zuschauern. Das Stück endet, für das Publikum völlig unbefriedigend, ja peinigend, mit dem selbstgerechten Schlusswort eines Angeklagten, das von den anderen mit lauter Zustimmung begrüsst wird.

Raimund Le Viseur würdigt in seiner Kritik der Berliner Aufführung die Spracharbeit des Autors, verweist auf deren Ziel, nennt ihre Problematik und stellt sie in die Tradition der antiken Tragödie:

«Weiss selbst stellte eine weitere Brechung her: durch die Form. Er wählte aus, grupperte, gliederte, er band das Authentische in strenge Kategorien. Er übte Ordnung. Seine Arbeit ist erst einmal die hervorragende Leistung eines vorzüglichen Redakteurs. Sie beweist darüber hinaus durch ihr Wortgefühl und ihren Formwillen den Dichter. Der Extrakt hat literarischen Rang. Er bekommt eine artifizielle Schönheit – aus der Spannung zwischen den ohnmächtigen Vokabeln, all den ungenügenden Worten und Auschwitz. Das ist heikel. Aber es hat Berechtigung durch das Ziel: Gehirne zum Denken zu bringen.

⁶⁶⁵ Nehring, S. 84.

⁶⁶⁶ Hierin ist eine Verwandtschaft zu Bertolt Brechts Epischem Theater festzustellen und dessen Postulat des «Einfühlung verhindern». Siehe Glossar.

⁶⁶⁷ Weiss, Peter: «Notizen zum dokumentarischen Theater», in: *Theater heute*. Heft 3, März 1968; sowie in: Weiss, Peter: *Rapporte* 2. Frankfurt a. M., 1971. S. 91–104. Punkt 5/Punkt 7, S. 95/96. Die oben zitierten Aussagen sind in grösserem Zusammenhang in der Anthologie der vorliegenden Arbeit zu finden.

⁶⁶⁸ Niemann, Heinz: «Der Zuschauer schreibt den Schluss», in: *Neue Berliner Illustrierte* [Berlin/Ost]. Nr. 42, 3. Oktober-Heft. 16. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 324.

Ein Theaterabend hat nun mal gesellschaftlichen Appeal, das war der Sinn der Sache: Weiss erreicht einen denkbar grossen, vielleicht sogar repräsentativen Kreis. Seine Montage wird als Lese-Werk überdauern. Ein Theaterstück ist sie nicht. Sie stellt der Bühne ausserordentliche Probleme, formal und inhaltlich. Die strikte Anlehnung an dantische Gesänge – elf Rubriken des Vernichtungswerkes – widerspricht dem Theater. Der deutliche Zug zur antiken Tragödie, zumal ihrer Chöre, setzt einen Regisseur heute in grösste Schwierigkeiten. Denn es fehlt der kultische, religiöse Hintergrund. Ersetzt ihn unermessliches Leid?

Peter Weiss ist, in geradezu klassischem Mass, Agitator. Seine Bestandsaufnahme gilt nicht Auschwitz allein, den schweigenmachenden Episoden. Er denunziert die Symptome des Verbrechens. [...]»⁶⁶⁹

Im Text des «Zeugen 3» hat sich ausser den im Prozess zur Sprache gekommenen Sachverhalten, laut Weiss, «auch Material aus theoretischer Literatur, aus Hannah Arendt, aus dem Gutachten von Broszat zum Beispiel» niedergeschlagen. Ferner ist es dieser Zeuge 3, der Auschwitz als Ausgeburt des Kapitalismus definiert und somit eine wichtige Überzeugung des Autors referiert. Weiss: «Ich habe keinen eigenen Senf hinzugegeben. Aber ich habe natürlich eine Tendenz bewusst gelenkt.»⁶⁷⁰

Hier sollte nun in der Aufführung die Frage nach der allgemeinen Mitschuld⁶⁷¹ eines jeden aufgeworfen und ein Bewusstseins-Prozess bei den Zuschauenden ausgelöst werden, indem einer vorschnellen Personalisierung, einem bequemem Abladen der Schuld auf naheliegende Sündenböcke entgegengewirkt ist.

In Raimund Le Viseurs Einschätzung, die er am Tag nach der Uraufführung unter dem Titel «Auschwitz – das heisst: heute» in der westberliner Zeitung *Der Abend* publizierte, ist Weiss Unnachgiebigkeit in diesem Punkt hervorgehoben. Er betont, dass das Stück Desinteresse und Lethargie der Zeitgenossen anprangere:

«die Un-Verantwortlichkeit, das Nicht-Fragen, das Nicht-Denken, die selbstgewollte Urteilslosigkeit, die gern akzeptierte Unmündigkeit, die Selbstaufgabe der eigenen Entscheidung – diesen millionenfachen Verzicht auf eine persönliche Moral. [...] / Er verpflichtet uns auf das Gehirn, auf die eigene Moral und Verantwortlichkeit. Ein Menetekel für Menschen im Staat: Funktionieren ist dem Verbrechen ganz nahe, ermöglicht es erst. / Das ist der Ruhm dieser Arbeit. Ihr grosser Mangel liegt bei dem dogmatisch starren Grundriss, bei dem politischen Bürger Weiss, der Thesen durchsetzen will.»⁶⁷²

Gerade weil damit zu rechnen war, dass die Tagesaktualität des Frankfurter Prozesses schnell aus dem Blickfeld, ja aus der Erinnerung, verschwinden würde, musste einem Stück mit dokumentarischem Charakter wie der «Ermittlung» die Aufgabe zukommen, kritische Offenheit gegenüber einem geschichtlichen Ereignis wachzuhalten. Klaus Harro Hilzinger betont hinsichtlich des Vorwurfs am Stück, es lenke vermittle einer solchen Prozess-Inszenierung die Diskussion vom eigentlichen historischen Diskurs auf die künstlerische Qualität der Bühnenrealität, dass die Theateraufführung keinesfalls den Prozess ersetzen wollte, sondern dass «die Montage des Zitats» die dortigen ungelösten Widersprüche festhalte:

«[...]», sie [die Montage des Zitats] präsentiert gesellschaftliche Strukturen und Verhaltensweisen, deren notwendige Ablösung noch aussteht. Im künstlerischen Formprinzip ist damit die wichtigste Erkenntnisfunktion des dokumentarischen Theaters bereits angelegt: das Faktische der Vergangenheit als Herausforderung an die Gegenwart aufzubewahren.»⁶⁷³

⁶⁶⁹ Le Viseur, Raimund: «Auschwitz – das heisst: heute. Peter Weiss montierte ein Gegenwarts-Stück – Betroffenheit in der Freien Volksbühne», in: *Der Abend* (Berlin/West). 20. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 380–383, S. 381.

⁶⁷⁰ Peter Weiss' Zitat in: Becker, Rolf: «Gesang von der Schaukel», in: *Der Spiegel* (Hamburg). 20. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 371–380, S. 378.

⁶⁷¹ «Das Problem der Mitschuld. Für mich ist die vor allem die Schuld der Unwissenheit. [...] Das Gefühl der Mitschuld bleibt dunkel, solange es nur nach psychologischen und philosophischen Erklärungen sucht. Die greifbaren Erklärungen spielen sich im Bereich der Ökonomie ab.» Diese Äusserung, Teil eines Resümees in 6 Punkten bezüglich seiner Intentionen mit dem Stück «Die Ermittlung», veröffentlichte Weiss am 18. 3. 1966 im *Dagens Nyheter* als Antwort auf eine Kritik von Harald Ofstad. Publiziert in: Weiss, *Rapporte* 2, S. 45–50. S. 49.

⁶⁷² Le Viseur, zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 381.

⁶⁷³ Hilzinger, Klaus Harro: *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*. In der Reihe: Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 15. Tübingen, 1976, S. 57.

Die zitierten Ausführungen sind eine Replik auf eine Kritik von Urs Jenny an Weiss' Stück, welche jener 1966 in Akzente unter dem Titel «Jede Menge Eulen für Athen» veröffentlicht hatte: «Die Aufgabe ist die eines

Weiss ist es gelungen, in einer Art Requiem den Abertausenden in Auschwitz vernichteten Menschen einen Platz in der Erinnerung der Zeitgenossen und Nachgeborenen zu geben und gleichzeitig eine aktuelle Zeitkritik zu formulieren. Angestrebt sind im Stück die sachliche Mitteilung, das Bewusstmachen der grauenhaften Vergangenheit sowie die unmissverständliche Kritik an die Adresse von Verdrängern und Beschönigern. Erwin Piscator, der Veteran des politischen Theaters der 1920er und 1930er Jahre und Regisseur der Uraufführung an der West-Berliner Freien Volksbühne, erklärte in einem Interview:

«Ich will den Auschwitz-Prozess verlängern, um ihn uns Deutschen demonstrativ vor Augen zu führen, nicht um eine Sensation zu machen oder ein Theaterstück mehr aufzuführen.»⁶⁷⁴

Günther Rühle benennt die Stossrichtung der «Ermittlung» in seinem Aufsatz «Das dokumentarische Drama und die deutsche Gesellschaft» von 1967:

«In einer Gesellschaft, die so grosse Erfolge darin gehabt hat, das Vergangene zu vergessen oder wegzudrücken, überlegt sich natürlich ein Autor, wie er sein allzu mobiles Publikum zwingt, sich wieder zu stellen und zu hören. Er überlegt sich, wie er Belege beibringt, die eines auf keinen Fall mehr zulassen: Ausflüchte vor dem Stoff, Belege, die die Ausreden im Keim ersticken, das Gezeigte sei erdichtet, unwirklich, Poesie. *Das dokumentarische Theater ist eine Erfindung dieser Situation.* [Hervorhebung sic!] Kein Ausweichen mehr! Was du siehst, ist belegt. [...]»⁶⁷⁵

Die Vehemenz des verwendeten Materials und die daraus resultierende Bedrängung der diesem Gerichtsverfahren Beiwohnenden wurde Weiss verschiedentlich auch zum Vorwurf gemacht, Hans-Ludwig Schulte bezichtigte ihn in seiner Polemik um das Stück etwa der künstlerischen Belanglosigkeit und nannte die angekündigten «kinomässigen Massenstart» der Aufführung eine hochtrompetete «Wiedergutmachungsschau». Weiss bündelte nur die «Fakten» zu einer

«Keule, mit der er – die Ekelschranke überspringend – höchst einseitig schrecken und scheuchen will. Selbstverständlich behalten seine stets hohnlachenden Angeklagten – offenbar Symbolfiguren eines kryptofaschistischen Westdeutschlands – das letzte Wort.»⁶⁷⁶

In seiner Replik auf eine Kritik zur Stockholmer Aufführung der «Ermittlung» hielt Peter Weiss 1966 in einer 6 Punkte umfassenden Erklärung seine Absichten schriftlich fest.⁶⁷⁷ Unter Punkt 5 beschreibt er, was gezeigt werden soll, nämlich:

«Wie es für den Durchschnittsmenschen möglich ist, sich Schritt für Schritt in eine immer grössere Wirklichkeitsfälschung und Abstumpfung hineinleiten zu lassen. Sowohl für den Durchschnitts-Gefangenen war es möglich, das was wir heute von unsrer Normalität aus das «Unfassbare» nennen, als das Normale zu betrachten, als es auch für den Durchschnitts-Bewacher möglich war, seinen menschlichen Massstab zu verlieren und im Töten das Alltägliche zu sehen.»⁶⁷⁸

Weiss interessierte sich beim Verfassen seiner dokumentarischen Stücke für die Täter, wollte deren Greuelthaten und Motivationen zu selbigen offen legen und ins Bewusstsein des Publikums brennen und so unmissverständlich Partei für die Opfer ergreifen. Auf der Bühne entlarvt der Autor die Verbrecher, die Verursacher der massenhaften Tötungen, die eliminierten anonymen Opfer erscheinen nicht physisch. Indem sich das Publikum vornehmlich mit der Täterschaft konfrontiert sieht, sieht es auch die Frage nach der eigenen indirekten Beteiligung an sich gerichtet. Weiss erörtert das «Problem der Mitschuld» unter Punkt 6 seines Traktats und unterstreicht sein Anliegen der Aufklärung mit dem

Surrogats. Die Teilnahme an der «Ermittlung» ersetzte die Anteilnahme am Frankfurter Prozess, Diskussionen über die ästhetische Legitimität des Stückes ersetzten solche über die Sache selbst, vergleichende Aufführungsanalysen ersetzten solche des Stückes, aus einer Gewissensfrage wurde eine Geschmacksfrage, aus einem moralischen Problem ein ästhetisches.» Zitiert nach Hilzinger, S. 57.

⁶⁷⁴ [Anonym]: «Drei Fragen an Piscator», in: *BZ am Abend* (Berlin/Ost). 20. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 369f.

⁶⁷⁵ Rühle, Günther: «Das dokumentarische Drama und die deutsche Gesellschaft», in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1966. Heidelberg/Darmstadt, 1967. S. 39–73. S. 51. Zitiert nach: Hilzinger, S. 139f. mit Anm. 2.

⁶⁷⁶ Schulte, Hans-Ludwig: «Theater um Auschwitz», in: *Kasseler Post*. 11. September 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 238.

⁶⁷⁷ Antwort auf eine Kritik zur Stockholmer Aufführung der «Ermittlung», in: Weiss, Peter: *Rapporte 2*. Frankfurt a. M., 1971. S. 45–50. Ursprünglich publiziert in: *Dagens Nyheter*. 18. März 1966.

⁶⁷⁸ Weiss, *Rapporte 2*, S. 48.

Votum: «Für mich ist die [Mitschuld] vor allem die Schuld der Unwissenheit.»⁶⁷⁹ Solcher Unwissenheit entgegenzutreten, sie zu beseitigen, ist der Impuls für sein Tatsachentheater.

Inszenierung und Bezugnahme zum Publikum

In den meisten Aufführungen und szenischen Lesungen von «Die Ermittlung» betonten Dramaturgie und Regie die vom Autor gewünschte Façon. Es kamen gleichförmige Kleidung, öde Kulissen⁶⁸⁰, emotionslose Darstellung und nüchternes Sprechen der Weiss'schen Verse auf Bühne oder Podium. Dass diese Distanzierung indes nicht mit Abwesenheit von Empathie oder mit Emotionslosigkeit gegenüber den Opfern gleichzusetzen ist, bedingt das Thema. Peter Weiss differenzierte den Sachverhalt in einem Gespräch mit Ernst Schumacher 1965:

«Die Figuren auf der Bühne selbst sprechen scheinbar frei von Emotionen, sie machen nur ihre Aussage, die direkt dem Wort entnommen sind, dem faktischen Wort, das in diesem Prozess geäußert wurde. Aber der Inhalt dieser Worte ist so stark und enthält so viele gefühlsmässige Werte, dass sich die natürlich auf die Zuschauer verpflanzen.»⁶⁸¹

Der Einbezug des Publikums geschah nicht nur über den intellektuellen Nachvollzug der dargelegten Verbrechen, sondern wurde bei etlichen Aufführungen durch die Regie affizierend verstärkt. Hierbei wurde ihm durch die Art der Adressierung ebenfalls ein Part in der Inszenierung zugewiesen, sei dies auf Seiten der Angeklagten oder des Hohen Gerichts.

Von der Essener Uraufführung ist überliefert, dass die achtzehn Angeklagten im Bereich des Orchesterraumes auf dunkelrot bespannten Bänken plazierte mit dem Rücken zum Publikum saßen und sich bei jedem Aufruf erhoben, um sich dem Publikum zuzuwenden. Den Angeklagten und somit dem Publikum direkt gegenüber befanden sich die Zeugen des Prozesses, die in grauer Kleidung vor der schwarzen Wand an einem langen Tisch versammelt waren:

«Die Mitschuld der Zuschauer wurde vom Regisseur dadurch hervorgehoben, dass die Zeugen stets ins Publikum wiesen, wenn sie einen der Angeklagten bezeichnen sollten. Es wäre folgerichtig gewesen, die Angeklagten im Zuschauerraum zu verteilen.»⁶⁸²

Eine noch drastischere Massnahme, um das Publikum zu stellen, hatte Peter Palitzsch für seine Inszenierung am Staatstheater Stuttgart in Erwägung gezogen: Er wollte über der Bühne einen riesigen Spiegel anbringen lassen; der Spiegel sollte die Zuschauer zwingen, sich selbst als Teilnehmer am Prozess, als «Teil der Vergangenheit» zu sehen. Das Vorhaben wurde nach einer Probe jedoch begraben. Die Sache mit dem Spiegel funktionierte nicht nach Wunsch.⁶⁸³

In der Inszenierung von Ingmar Bergman in Stockholm⁶⁸⁴ war der Gerichtssaal ebenfalls frontal auf den Zuschauerraum ausgerichtet, allerdings anders gepolt: Der von kahlen Bretterwänden eingefasste Bühnenraum war an der Rückwand mit unbemalten, zur Tribune gestaffelten Holzbänken und davor aufgereihten Stühlen für die Angeklagten respektive die Zeugen ausgestattet. Abgeschlossen wurde der Bühnenraum auf Seiten des Auditoriums vom Richtertisch, welcher entgegen Tradition

⁶⁷⁹ Weiss, *Rapporte* 2, S. 49.

⁶⁸⁰ Abbildungen zu einzelnen Inszenierungen finden sich an folgenden Stellen:

- Freie Volksbühne Berlin/BRD, Bühnenmodelle von Hans-Ulrich Schmückle: Weiß, Bd. 1, S. 246 & S. 255; Vogt, Jochen: *Peter Weiss. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg, 1987. S. 92.

- Deutsche Akademie der Künste Berlin/DDR: Weiß, Bd. 1, S. 302.

- Volkstheater Rostock: Weiß, Bd. 1, S. 303.

- Staatstheater Stuttgart: Weiß, Bd. 1, S. 257.

Zum Vergleich finden sich bei Langbein S. 922f. Photographien der Verhandlung an den beiden Gerichtsorten in Frankfurt, woraus die jeweilige Anordnung von Tribunal, Anklagebank und Zeugenstand ersehen werden kann.

⁶⁸¹ Zitiert nach Hilzinger, S. 94 in Anm. 6.

⁶⁸² Hans Daiber/Heinz-Ludwig Schneiders: «Teils Herausforderung, teils Pflichtübung. Die Uraufführung von Peter Weiss' Auschwitz-Drama *Die Ermittlung* an west- und ostdeutschen Bühnen», in: Handelsblatt (Düsseldorf), 21. 10. 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 394.

⁶⁸³ In: *Spiegel* [Hamburg]. 20. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 379f.

⁶⁸⁴ Die Aufführung entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Autor. Sie wurde von der Presse und von Weiss selbst uneingeschränkt gelobt und gilt deshalb als die adäquateste – im Sinne des Autors – Bühnenrealisierung der Ermittlung. Die Theaterkritik im *Dagens Nyheter* (Bengt Jahnsson) betont die Abwesenheit aller Theater-effekte und beschreibt rühmend das klare Bühnenbild, das von Weiss' Ehefrau Gunilla Pamstierna-Weiss konzipiert worden war. Eine Abbildung findet sich in: «Die Bühne als Forum. Internationale Schauspielszene seit 1945». Ausstellungskatalog. Akademie der Künste Berlin/Kunstgewerbemuseum Zürich, 1971/72. S. 94.

und Erwartung vertieft im Bereich des Publikums stand und sich somit in dessen Augenhöhe befand. Der Niveauunterschied von Bühnenraum und Auditorium war vom Tribunal überbrückt, die Grenzen zwischen Akteuren und Zuschauern wurden verwischt, die Richter saßen beim Publikum, die Befragung der Angeklagten wie Zeugen und die Kenntnisnahme der Verbrechen durch Staatsanwalt und Richter erfolgte sozusagen aus dem Parkett, den Opfern widerfuhr in dieser Inszenierung Gerechtigkeit aus den Reihen, aus dem Bereich der Beobachter. Die Zuschauer sollten sich also mit dem Gericht verbinden, das Publikum selbst bildete in dieser Inszenierung das Tribunal.

Überlieferte Publikumsreaktionen

Christoph Weiß hat es unternommen, in seiner umfassenden Darstellung zu Weiss' «Ermittlung» vor dem Hintergrund des Kalten Krieges alle nennenswerten 1965 publizierten Medienbericht in west- wie ostdeutschen Zeitungen, Zeitschriften, Rundfunksendungen und Fernsehausstrahlungen zusammenzutragen. So lassen sich die oftmals hitzig geführten Diskussionen um den Inhalt des Stücks und die politische Gesinnung des Autors im Detail nachvollziehen. Aus der Fülle der Informationen seien im Folgenden zwei ausgewählte Ausschnitte von Berichterstattungen und Kommentaren aufgeführt, die Aufschluss geben über die Wirkung der Aufführungen auf das jeweilige Publikum.

Von der erwähnten Essener Inszenierung berichtet Eo Plunien:

«Die Aufführung, die, auf eine Dauer von zweieinhalb Stunden gekürzt, ohne Pause gespielt wurde, fand in Essen starke Anteilnahme und lautlose Aufmerksamkeit (selbst die obligaten Huster verhielten sich still). Schweigend, ohne Beifall, verliessen die Zuschauer – etwa zur Hälfte Jugendliche – das Theater; und auch in den Gängen und Vorräumen blieb es lange Zeit bemerkenswert still; der Eindruck war ohne Zweifel stark und nachhaltig.»⁶⁸⁵

Und Erich Pfeiffer-Belli rapportiert aus dem Werkraumtheater in München ein «Irritiertes Publikum»:

«Das Publikum flüchtete begreiflicherweise in eine gewisse Starrheit beim Anhören der unmenschlichen Taten, suchte in sich teilnehmende Abwehrkräfte zu mobilisieren – ein unmögliches Unterfangen angesichts der erwiesenen Tatsachen. [...] Das Publikum verliess stumm und offensichtlich stark berührt die Aufführung.»⁶⁸⁶

⁶⁸⁵Plunien, Eo: «Kein Stück für das Repertoire», in: Ders. et al.: «Oratorium über Auschwitz. Ring-Uraufführung der *Ermittlung* von Peter Weiss in Berlin, Essen, Köln und München», in: *Die Welt* [Hamburg]. 21. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 405.

⁶⁸⁶Pfeiffer-Belli, Erich: «Irritiertes Publikum», in: Ders. et al.: «Oratorium über Auschwitz. Ring-Uraufführung der *Ermittlung* von Peter Weiss in Berlin, Essen, Köln und München», in: *Die Welt* [Hamburg]. 21. Oktober 1965. Zitiert nach: Weiß, Bd. 2, S. 407.

Annex

«EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt» und «Die Berliner Ermittlung»

Am 25. Mai 1998 ging am Berliner Hebbel-Theater das Projekt «Die Berliner Ermittlung» von Esther Shalev-Gerz und Jochen Gerz über die Bühne.⁶⁸⁷ Rund 500 Seminar-Teilnehmerinnen und -Teilnehmer hatten im Vorfeld bei einem ersten Seminar im Februar 1998 Peter Weiss' Stück «Die Ermittlung» erarbeitet.⁶⁸⁸ 150 von ihnen hatten sich damals bereiterklärt, ihre Porträtphotographie für eine Inseratenserie zur Verfügung zu stellen. Zusammen mit diesen Gesichtern wurden im April 1998 kurze Auszüge aus dem Stück im Berliner «Tagesspiegel» als kleines Inserat inmitten des redaktionellen Teils der Zeitung placiert.

Bei einem zweiten Seminar waren noch 300 Mitwirkende, die sich entschlossen hatten, das Projekt zur Aufführung zu bringen. Das heisst, während zweier Wochen im April 1998 schaltete der SFB-Hörfunk eine Telefonleitung frei, über welche ein Anrufbeantworter die von den Mitwirkenden gelesenen Auszüge aus «Die Ermittlung» aufzeichnete. Die so gespeicherten Sequenzen wurden zu Radiospots modifiziert und im Mai in verschiedene Radio-Programme eingespielt. Begleitet waren diese Veröffentlichung des Weiss'schen Texts von Fernseh-Ausstrahlungen: verschiedene Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens sprachen in Spots kurze Passagen aus dem Stück, die bis zur Aufführung der Inszenierung in den drei Berliner Theatern sukzessive über den Äther gingen.⁶⁸⁹

Für die eigentliche Bühnenproduktion, eine szenische Lesung, wurden Teile des Textes aufgezeichnet, gelesen von fünfzehn Berliner Kindern und dreissig Immigranten, die sich damals gerade bemühten, Deutsch zu lernen. Andere Mitwirkende traten auf der Bühne auf oder sprachen ihren Text aus dem Publikumsraum. Ausserdem wurden an etliche der Zuschauerinnen und Zuschauer Textzettel verteilt, geordnet nach Sitzgruppen oder nach Männern und Frauen. Ein Mitglied des jeweiligen Ensembles agierte als eine Art Chorleiter, bewegte sich vor der Bühnenrampe und koordinierte die Sprechensätze aus dem Zuschauerraum.⁶⁹⁰ Thomas Irmer konnte diesem Einbezug des Publikums in seiner Aufführungskritik wenig abgewinnen:

«Gewiss, man wurde hier genötigt, sowohl dem gepeinigten Opfer wie auch dem hinterher alles banalisierenden Täter die eigenen Stimme zu verleihen. Doch der bedeutende, vom Autor [Peter Weiss] gestiftete Zusammenhang, den das dokumentarische Oratorium mit dieser Konfrontation des Aussagen herstellt, bleib eindeutig auf der Strecke. Aber wofür und weshalb?»⁶⁹¹

⁶⁸⁷ Es folgten bis zum 1. Juni vier weitere Aufführungen.

Zum Projekt siehe: Gerz, Jochen und Esther: *Die Berliner Ermittlung nach einem Oratorium von Peter Weiss*. Programmheft zu einer Inszenierung des Berliner Ensembles, des Hebbel-Theaters und der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Berlin, 1998. o. S.

Sowie: Irmer, Thomas: «Lippenbekenntnisse. <Die Berliner Ermittlung> von Esther und Jochen Gerz – ein mit Publikum gespieltes Holocaust-Mahnmal nach Peter Weiss», in: *Theater der Zeit*. Heft 4, Juli/August 1998. Berlin, 1998. S. 11–13.

⁶⁸⁸ Hierzu geben die Rundschreiben der drei involvierten Häuser an ihr jeweiliges Theaterpublikum/AbonnementInnen Auskunft. Die Briefe datieren vom Januar und Februar 1998; einzusehen auf Anfrage im Kunstmuseum Lichtenstein, Vaduz.

Das Oratorium von Weiss wurde schliesslich auf etwa einen Viertel seines eigentlichen Umfangs gekürzt. Irmer, S. 12.

⁶⁸⁹ Das ZDF strahlte in der Sendung «Aspekte» vier Werbespots aus.

⁶⁹⁰ Rischbieter, Henning: «Nicht unangemessen. Jochen Gerz lässt Peter Weiss' «Ermittlungen» im Berliner Hebbel-Theater vom Publikum lesen», in: *Theater heute*. Nr. 7, Juli 1998. Berlin, 1998. S. 69; Irmer, S. 12–13.

⁶⁹¹ Irmer, S. 13.

«US»

Peter **Brook** (*21. März 1925, London)

Entstehung und Intention

Das Stück «US» ist eine Szenen-, Collage' mit dem Impetus, dem Publikum die Komplexität der Ereignisse in Vietnam und die einseitige Wahrnehmung derselben im Westen deutlich zu machen. Hans-Thies Lehmann definiert «US» als eine Mischung von Dokumentartheater, Ritual und Happening mit intendierter politischer Wirkung. Die Bühne ist hierbei Ort der Thematisierung und modellhaften Austragung grundlegender gesellschaftlicher Machtkonflikte.⁶⁹²

Als Ausgangs- und Arbeitsmaterial zur Entwicklung der Figuren und des Bühnengeschehens dienten Peter Brook und seiner Truppe Zeitungsartikel, Interviews, offizielle Kriegsrapporte, Reden des amerikanischen Präsidenten Lyndon B. Johnson, Hearings des US-Senats zu Vietnam und China unter der Ägide von Senator John Fulbright, Maos «Kleines Rotes Buch» sowie vietnamesische Volkssagen, ausserdem amerikanische Mythen, Comics und populäre Lieder.

Fast täglich traf das Schauspieler-Team mit einem andern 'Experten' zu Vietnam zusammen – hierzu gehörten Journalisten, Historiker, ein Karikaturist –, um die Hintergründe und Geschehnisse in Fernost differenzierter kennenzulernen und neue Einsichten in die politischen und wirtschaftlichen Zusammenhänge zu gewinnen. Daraufhin visualisierten die Akteure bei den Probearbeiten und später auf der Bühne Nachrichten, inszenierten Gespräche von Politikern, die tatsächlich geführt worden waren, mimten Berühmtheiten und spielten Comicstrip Figuren. Anfänglich waren für die Aufführung Einspielungen von dokumentarischem Filmmaterial und von Live-Videos vorgesehen, doch unlösbare technische Probleme zwangen Brook schliesslich, darauf zu verzichten.⁶⁹³ Beibehalten konnte er die Projektion von Photographien aus dem Kriegsgebiet.

Das Integrieren von Pressebildern in Theater-Inszenierungen birgt das Risiko in sich, dass diese ihre ursprüngliche Kraft verlieren und ausschliesslich zu entleerten Illustrations-Fragmenten des Welt-spektakels degradiert werden. Brook hatte indes die Intention, den anfänglichen mutmasslichen Schock-Wert der Bilder vermittels seiner Inszenierung wiederherzustellen. Er wollte auf der Bühne Realität erzeugen und die mediale 'Spektakularisierung' und visuellen Abnutzungserscheinungen überwinden. Dem Protesttheater sollte es gelingen, die akute Unmittelbarkeit des Kriegsgeschehens und seiner Begleiterscheinungen wieder ungefiltert ins Bewusstsein der Zeitgenossen zu rücken.

Von grosser Wichtigkeit für die Genese des Bühnengeschehens waren die von Brook initiierten Improvisationen, eigentliche Happenings bei den Proben: So mussten sich die 25 Mitwirkenden beispielsweise aus dem Stegreif in die Lage vietnamesischer Bauern versetzen, deren Dorf von Bombenhagel überzogen wird.

Nach mehreren Monaten Entwicklungs- (Beginn Dezember 1965) und nach fünfzehn Wochen Improvisations- und Probearbeiten (Beginn Anfang Juli 1966), die Brook selbst als «group-happening-collaborative spectacle»⁶⁹⁴ beschreibt, gelangte das Ergebnis dieses offenen Entstehungsprozesses⁶⁹⁵ zur Uraufführung. Die anfänglich vorgesehenen drei Akte erwiesen sich als zu lang, so dass das fertige Stück in zwei Akten auf die Bühne kam.

Uraufführung

13. Oktober 1966, Royal Shakespeare Company London, Aldwych Theatre, unter Führung von Peter Brook; dreiwöchige Beteiligung von Jerzy Grotowski während der Improvisationsarbeiten;

⁶⁹² Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M., 1999. S. 451.

⁶⁹³ Hierzu Alter, Nora M.: *Vietnam Protest Theater. The Television War on Stage*. Bloomington/Indianapolis, 1996. S. 118f. Schon Bertolt Brecht und Erwin Piscator hatten Dokumente, vor allem Photographien und Filme in ihren Inszenierungen eingesetzt, um die politische Botschaft des Stückes mit 'realer dokumentarischer Evidenz' zu verstärken.

⁶⁹⁴ Brook, Peter: *The Empty Space*. London, 1968. S. 23.

⁶⁹⁵ Die Skripte von Denis Cannan und Charles Wood gaben nur vage die Richtung an und wurden während des Entwicklungs- und Probe-Prozesses ständig umarrangiert und umgeschrieben.

Skript von Denis Cannan, Verse von Adrian Mitchell, Bühnenbild/Kostüme von Sally Jacobs, Musik Richard Peaslee.

Das Stück wurde ins Repertoire des Aldwych Theatre aufgenommen und während sechs Monaten 50 mal vor vollem Haus gegeben.

Das Ensemble lehnte weitere Aufführungen an andern Orten ab; Peter Brook bedauerte sogar die Notwendigkeit, das Stück im Repertoire des Aldwych Theatre wiederholen zu müssen: «One performance would have been the true culmination.»⁶⁹⁶

Eine Einladung zur zweiten Frankfurter «Experimenta» (2. bis 6. Juni 1967) hatten Brook und das Ensemble zwar angenommen, doch scheiterte das bereits als herausragendes Ereignis angekündigte Gastspiel daran, dass der Verwaltungsrat der Royal Shakespeare Company es für «politisch unklug» hielt, eine als anti-amerikanisch deutbare Inszenierung in einer Stadt zu zeigen, in der über 20'000 US-Soldaten stationiert waren.⁶⁹⁷

Verfilmung

«Tell Me Lies», Kinofilm, 1967, produziert in England, Kamera Jan Wilson, Bauten/Kostüme Sally Jacobs, Regie-Mitarbeiter und Darsteller waren teilweise die selben wie für die Bühnenproduktion.⁶⁹⁸

Kommentare zu Stück und Aufführung

- Alter, Nora M.: *Vietnam Protest Theater. The Television War on Stage*. Bloomington/Indianapolis, 1996. S. 167–170.
- Brook, Peter: *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film & Oper. 1946–1987*. Berlin, 1989. Englische Originalausgabe: *The Shifting Point. 1946–1987*. New York, 1987. Hier insbesondere in Kapitel III «Provokationen»: «U.S. meint Euch, U.S. meint uns», S. 86–90.
- David, Williams (Hrsg.): *Peter Brook. A Theatrical Casebook*. London, 1988.
- Hunt, Albert/Reeves, Geoffrey: *Peter Brook*. In der Reihe: Directors in Perspective. Cambridge, 1995.
- Paget, Derek: *True Stories? Documentary drama on radio, screen and stage*. New York, 1990. S. 147–149.
- Wendt, Ernst: «Mit den Bomben spielen. Peter Brooks «US» und andere Londoner Theatreindrücke», in: *Theater heute*. Heft 2. Februar 1967. Velber bei Hannover, 1967. S. 12–19.

⁶⁹⁶ Brook, Peter: *The Empty Space*. S. 23:

«In fact, when we played «US», the Royal Shakespeare Theatre's group-happening-collaborative spectacle on the Vietnam war, we decided to refuse all invitations to tour. Every element in it had come into being just for the particular cross-section of London that sat in the Aldwych Theatre in 1966. The fact that we had no text wrought and set by a dramatist was the condition of this particular experiment. Contact with the audience, through shared references, became the substance of the evening. Had we shaped text, we could have played in other places, without one we were like a happening – and in the event, we all felt that something was lost in playing it even through a London season of five months. One performance would have been the true culmination. We made the mistake of feeling obligated to enter our own repertoire. A repertoire repeats, and to repeat something must be fixed. The rules of British censorship prevent actors adapting and improvising in performance. So in this case, the fixing was the beginning of a slide towards the deadly – the liveliness of the actors waned as the immediacy of the relation with their public and their theme lessened.»

⁶⁹⁷ *Theater heute*. Heft 5, Mai 1967. Velber bei Hannover 1967. S. 39. Bildlegende unter einer Szenenphotographie von «US».

⁶⁹⁸ Weitere Informationen siehe: Ortolani, Olivier: *Peter Brook*. Verschiedene AutorInnen. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1988. 124f.

Inhalt und Stossrichtung des Stücks

Der Titel «US» ist zweideutig: einerseits zu lesen als kollektive Selbstbenennung «WIR», andererseits zu verstehen als «United States [of America]». Das Stück resultierte aus der Kritik am amerikanischen Vorgehen in Vietnam, aber auch aus der Auseinandersetzung mit der damals brennenden Frage: «If I say I care about Vietnam, how does that influence the way I spend my time?»⁶⁹⁹

Im Vorwort seines publizierten Berichts über «US» legt Peter Brook dar, welche Absichten der Beschäftigung mit dem brisanten Thema zugrunde lagen und welche Resonanz die Mitwirkenden in der Konfrontation mit dem Publikum zu erzielen hofften:

«The birth of *US* was allied to the reaction of a group of us who quite suddenly felt that Vietnam was more powerful, more acute, more insistent than any drama that already existed between covers. ... The problem was – how can current events enter the theatre?

We were not interested in Theatre of Fact. We were interested in a theatre of confrontation. In current events, what confronts what, who confronts whom? In the case of Vietnam, it is reasonable to say that everyone is concerned, yet no one is concerned: if everyone could hold in his mind through one single day both the horror of Vietnam and the normal life he is leading, the tension between the two would be intolerable. Is it possible, then, we ask ourselves, to present for a moment to the spectator this contradiction?

US used a multitude of contradictory techniques to change direction and change levels. It aimed to put the incompatible side by side. ... We aimed not at a kill, but at what bullfighters call the moment of truth. The moment of truth was also our moment of drama, the one moment perhaps of tragedy, the one and only confrontation. This was when at the very end all pretences of play-acting ceased and actor and audience together paused, at a moment when they and Vietnam were looking one another in the face.»⁷⁰⁰

Es war erklärtes Ziel des rebellischen Theatermakers Brook, der Informations-Sättigung des westlichen Publikums entgegenzuwirken, zumal die Flut an Nachrichtensendungen, Zeitungsreportagen und Fernsehbildern zur Folge hatte, dass die Schreckensereignisse in Vietnam kaum mehr Anteilnahme und Betroffenheit zeitigten. Im Theater, in der ritualisierten Situation auf der Bühne, könnten die Greuel neu wahrgenommen werden. Der Kritiker Ernst Wendt reflektiert in seiner Rezension «Mit den Bomben spielen» den theatralischen Einsatz von medialem Informationsmaterial und sieht darin eine adäquate Strategie, die tatsächlichen Geschehnisse im Zerrbild zu spiegeln und so den Mechanismen der Weltpolitik auf die Spur zu kommen:

«[...] Die Welt der Zwecke, der trivialisierten, bewusstseinsvernebelnden Mythen, der Verdinglichung und der unreflektierten, darum alles beweisenden Fakten-Wut wird offenbar gemacht in der blossen Repetition ihrer Bestandteile: Plakat, Zeitung, Aufruf; Mikrophon, Comic Strip und Beatband; brennende Mönche und Colaflaschen; Napalmbomben, Pressekonferenzen, Demonstrationsmärsche und LSD-Parties. Alles, woraus diese Welt an ihrer Oberfläche zusammengesetzt ist, hat theatralischen Charakter [...] oder kann theatrologisiert werden. Wenn der Kunst alles zum Material wird, die Rituale des Alltags so gut wie dessen Abfall und dessen Ausgebirten, dann ist auch ein Bombardement vietnamesischer Dörfer unmittelbar und ohne den Umweg über konstruierte Konflikte zwischen einzelnen <theaterfähig>. Die Pressekonferenz, auf der das Bombardement gerechtfertigt wird, kann so gut wie der Protestmarsch gegen Bomben als Spielmaterial genommen werden. Was an Zerstörtem übrig bleibt, lässt sich auf einer Bühne zu einer Pop-Plastik, einem Schrotthaufen zusammenraffen, und sogar die Wirkungen von Napalm auf Menschen, abzulesen von den Fotos verkrümmter Körper und den Plastiken Zadkines, lassen sich pantomimisch <nachspielen>. Das ergibt das theatralische Geschehen <US> von Peter Brook. [sic!]»⁷⁰¹

Brook ging davon aus, dass das Publikum komme, um abwartend, einigermaßen neugierig, zu sehen, was ihm auf der Bühne an Informationen zum Krieg und zur politischen Situation dargelegt würde, und um seine eigenen schon gefassten Meinungen bestätigt zu kriegen. Dem wollte sich Brook mit seiner Inszenierung widersetzen. Zwar erwartete er nicht von seiner Inszenierung, irgend jemandes ‚Bekehrung‘ zu erwirken, doch spekulierte er mit der Möglichkeit, dass etwas in der Aufführung einen «seed of change» pflanzen und dass so das Publikum später allenfalls anders als bisher auf Situationen

⁶⁹⁹ Williams, David: *Peter Brook. A Theatrical Casebook*. London, 1988. S. 73f.

⁷⁰⁰ Peter Brook, zitiert nach: Hunt, Albert/Reeves, Geoffrey: *Peter Brook*. In der Reihe: Directors in Perspective. Cambridge, 1995. S. 96.

⁷⁰¹ Wendt, Ernst: «Mit den Bomben spielen. Peter Brooks <US> und andere Londoner Theatereindrücke», in: *Theater heute*. Heft 2, Februar 1967. Velber bei Hannover, 1967. S. 12–19. S. 12.

und Ereignisse reagieren könnte. Brooks Ziel war es, die Zuschauer zu animieren, ihre Position und Einschätzungen nochmals abzuwägen und gegebenenfalls neu zu veranlassen: «It is better to face honest bafflement than pseudo-clarity.»⁷⁰²

In seinen Ausführungen «U.S. meint Euch, U.S. meint uns» bekennt sich Brook zur unverzichtbaren Adressierung des Publikums:

«Nun verschafft jede Aufführung (und das gilt für alle Formen des Theaters) Ihnen, den Zuschauern, eine Möglichkeit. Der Schauspieler wird von Ihnen als Diener, als Protagonist bezahlt, um sich einer sehr aufreibenden Aufgabe zu unterziehen, so dass Sie innerhalb einer knappen Zeitspanne in konzentrierter Form das erwerben können, was er innerhalb eines langen Zeitabschnitts zusammengetragen hat. Der Schauspieler wird zu einem Filter, indem er dieses verwirrende Stoffchaos übersetzt, wieder und wieder nach Vietnam zurückkehrt und es mit dem verbindet, was er an sich selbst als wirklich erfahren kann. Am Ende durchlebt er das drei Stunden lang erneut mit Ihnen.»⁷⁰³

Inhaltlicher Nukleus für die Entwicklung von «US» und roter Faden für die späteren Aufführungen waren die Selbstverbrennungen, die buddhistische Mönche in Fernost⁷⁰⁴ und der Quaker Norman Morrison auf den Stufen zum Capitol – öffentlich und mit Todesfolge – gegen die Verhältnisse in Vietnam vorgenommenen hatten.⁷⁰⁵ Die Erinnerung an diese Verbrennungen sollten die inhaltliche wie visuelle Klammer der Inszenierung bilden.⁷⁰⁶

Bühnenbauten, Szenerien und Kostüme

Die Bühnenbildnerin Sally Jacobs türmte einen pyramidalen Haufen, eine Material-Plastik, mitten auf die Spielfläche der giftgelb ausgeschlagenen Bühne. Die Akkumulation bestand aus diversem Zeugs, hoch aufragendem eingebeultem Flugzeugblech, Bruchstücken eines Propellers, lädierten und schäbigen Möbeln, einer grossen Leiter sowie Autoreifen, Benzinkanistern, verrosteten Fahrrädern, Ölfässern und zusammengeklumptem Unrat. Jacobs inspirierte sich für ihre Gestaltung an Bilddokumenten von abgeschossenen US-Flugzeugen, welche vom Vietcong zusammengesammelt und quasi als Trophäen ausgestellt worden waren, und schuf mit ihrer Anhäufung ein Pop-Sinnbild, das die Spuren zerstörerischer Macht des Krieges vor Augen führte. Dieser ‚Müllhaufen‘ konnte erklettert werden, Einzelteile liessen sich herausziehen und bei Bedarf als Requisiten benützen. Des Weiteren fanden sich zeitweise ein Art Jeep auf der Bühne oder zwecks ‚Lokalkolorit‘ chinesische Flaggen und Seidenbanner.

Sehr wichtig für die Wirkung der Inszenierung auf das Publikum war ein riesiger Pop-Art Soldat im Kampfanzug, eine rund elf Meter lange GI-Puppe mit herunterhängenden Armen und Beinen. Symbolhaft wie ein Damoklesschwert schwebte dieser ‚Dummy‘ an Drähten vor dem Proszenium über den Köpfen des Publikums. Die Figur sah gefährlich aus und war gleichzeitig «nicht ganz unobszön: als Penis ragte ihm eine gelbe Rakete aus dem Unterleib. Ein Symbol amerikanischer Männlichkeit, das mit den Zeichen des Dschungelkriegs <gespickt>»⁷⁰⁷ war. Die Brust dieses Pappkameraden zierte das Superman-Dreieck mit dem <S>-Signet, die Nase bestand aus einer Stablampe,

⁷⁰² Williams, S. 105.

⁷⁰³ Brook, Peter: *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film & Oper. 1946–1987*. Berlin, 1989. Englische Originalausgabe: *The Shifting Point. 1946–1987*. New York, 1987. S. 86–90. S. 87.

⁷⁰⁴ Eines der eindrucklichsten Bilddokumente einer solchen Selbstverbrennung ist die in *LIFE* publizierte Photographie von 1963. Siehe: Constable, George (Hrsg.): *LIFE im Krieg*. Wien, 1982. S. 263.

⁷⁰⁵ «He talked about the image of the Buddhist monk who poured petrol over himself and burnt himself to death as a protest against the war. What could drive a man to such an action? How could we begin to understand the totality of his commitment?» Peter Brook, zitiert nach: Hunt/Reeves, S. 99.

⁷⁰⁶ Am Anfang der Inszenierung beherrschte die Projektion der berühmten Photographie eines sich selbst verbrennenden buddhistischen Mönchs die Szene. Die Selbstverbrennung wurde von den Schauspielern im Verlauf des Stücks pantomimisch simuliert, wobei sie deklarierten: «When we burn ourselves, it is the only way we can speak.» Zur Mitte der Aufführung war das Bild abermals präsent, um die Selbstverbrennung des Amerikaners Norman Morrison (1966) vor dem Pentagon zu vergegenwärtigen. Den Schluss des Stücks bildete, wie weiter unten ausgeführt, die Entzündung eines (vermeintlichen) Schmetterlings. Hierzu: Alter, S. 168. Einen ausführlichen Bericht über das Bühnengeschehen gibt Ernst Wendt in seiner Rezension: «Mit den Bomben spielen. Peter Brooks <US> und andere Londoner Theatereindrücke», S. 14–16.

⁷⁰⁷ Wendt, S. 12.

in den Augenhöhlen steckten spitze Bambusrohre und unter den Augen hingen grosse Spielzeugpuppen, Erinnerung an Kinderleichname oder «leibhaftig gewordene Tränen».⁷⁰⁸

Als es zur szenischen Darstellung der Eskalation des Krieges kam, d. h. als es galt den US-Luftangriff auf Hanoi mit dem Abwurf von über 72 Tonnen Bomben in 25 Minuten zu illustrieren, wurde die Puppe heruntergelassen. Dabei entstand ein kreischender, das Gehör malträzierender Ton, bis das ‚Monstrum‘ als eine Art Landschaft, einer Topographie gleich, auf der ganzen Länge der Bühne lagerte. Jetzt konnte der Gigant von den Akteuren erklettert und ‚physisch‘ in das Geschehen integriert werden. Für den zweiten Akt nach der Pause hatte der Soldaten-Dummy die Szene ‚verlassen‘ und der zentrale Haufen bestand nur noch aus wenig Material bei ansonsten leerer Bühne.

Signifikant ist die Entscheidung hinsichtlich der Kostüme für die Inszenierung. Sally Jacobs hatte karikierend eine pyjamaartige Vietnamesen-Bekleidung entworfen. Dieses Basiskostüm hätte sich bei Bedarf durch Anheften von Accessoires den jeweiligen Szenen und sehr unterschiedlichen Rollen anpassen lassen. Dies schien die ideale Ausstattung zu sein, um den schnellen Wechseln auf der Bühne zu entsprechen. Doch als es zur Kostümprobe kam, wurde klar, dass die Kostümierung zum Hemmnis für den Kontakt zum Publikum werden würde. Während der Proben in Strassenkleidung entstand für Zuschauende der untrügliche Eindruck, dass die Darsteller sie als Anwesende im Auditorium direkt ansprächen, da jene wie ihresgleichen aussahen. Sobald aber die Schauspieler die Kostüme überzogen, wirkte die Aufführung wie eine hermetische Kostümproduktion, welche den Dialog mit dem Publikum nicht mehr aufrecht erhalten konnte. Als Folge dieser Beobachtung fiel die Entscheidung, dass das Stück ohne Kostüme aufgeführt würde und dass ein jeder der Mitwirkenden in persönlichen Kleidern, wie man sie während der Proben getragen hatte, auftreten sollte. Ernst Wendt zählt den Verzicht auf illusionistische Kostümierung zu den charakteristischen Aspekten der Aufführungsästhetik von «US»:

«Der Stil von Peter Brooks <US> ist markiert: saloppe, unkostümierte Alltäglichkeit agierender Schauspieler, gekreuzt mit dem Material von <objets trouvés>, Urkunden der Zeit, Fetischen der Populärkultur, Konsumunrat und den makabren <ready-mades>, die ein Krieg hinterlässt.»⁷⁰⁹

Inszenierung

Bühnenbild und Szenenfolge rückten die Inszenierung in die Nähe einer Revue.⁷¹⁰ Auf Gesangsnummern folgten pantomimische Einwürfe, Gedichtrezitationen, kolportierte Voten von amerikanischen Soldaten, simulierte Verhöre und Interviews zwischen Kriegsberichterstatern und Offizieren vor Ort. Brook servierte dem Publikum die vietnamesischen Schrecknisse in Häppchen – diese wurden im Verlauf der Inszenierung zu einem umfassenden visuellen wie akustischen Ereignis synthetisiert.

Gar surreal muteten die Einflechtungen von Comicstrip Figuren wie dem «Sinister Sponge» und pervertierten Rock-Konzert-Szenen an. Auszüge aus Verlautbarungen von offizieller Seite auf die Frage nach den zivilen Opfern in Vietnam machten die Menschenverachtung der Kriegstreiber unmissverständlich deutlich: «You’ve got to keep this war in proportion, Roger. Fewer people of all categories are killed here per day than we kill on the highways of the United States.»⁷¹¹

Zur Darlegung der Geschichte Vietnams am Beginn der Aufführung schufen die Schauspielerinnen und Schauspieler eine Reihe von «Tableaux vivants», wobei ein grossgewachsener schlanker Mann «Vietnam» verkörperte. Die Teilung des Landes in Nord- und Südvietnam⁷¹² wurde auf der Bühne durch das zweifarbige Anmalen von besagtem «Vietnam» vergegenwärtigt: Nachdem zuerst die obere und untere Körperhälfte farblich an der Taille unterschieden worden waren, kam es im

⁷⁰⁸ Wendt, S. 12.

⁷⁰⁹ Wendt, S. 12. Wendt beschreibt die Aufmachung der Darsteller: «Ein Ensemble spielt in Probenkleidung, abgewetzten Hosen, karierten, farbigen oder nur grau verschlissenen Hemden, groben, unmodischen Pullovern. Arbeitskleidung von jungen Schauspielern.»

⁷¹⁰ Auszüge des publizierten Bühnentexts finden sich bei Williams, S. 96–103.

⁷¹¹ Hunt/Reeves, S. 107.

⁷¹² Am 21. 7. 1954 wurde in einem Waffenstillstandsabkommen (unterzeichnet in Genf) die vorläufige Teilung von Nord- und Südvietnam entlang des 17. Breitengrades beschlossen. Die Schlussklärung der Konferenz in Genf kündigte für 1956 gesamtvietnamesische Wahlen zur Wiedervereinigung des Landes an. Hierzu sollte es allerdings nie kommen, und die weitere Entwicklung gipfelte schliesslich im kriegesischen Vietnamkonflikt (ohne offizielle Kriegserklärung) zwischen den USA und dem Nord-Vietnam sowie der «Nationalen Befreiungsfront von Süd-Vietnam (FNL = Vietcong)».

weiteren Verlauf der Szene – zwecks Darstellung der Kampfhandlungen im geteilten Land – zur wilden Kolorierung des Körpers; «Vietnam» glich nach der Eskalation einem ‚action painting‘.

Dreh- und Angelpunkt des zweiten Aktes bildete der Dialog zwischen einem Mann (Mark Jones), der sich auf den Stufen vor der Amerikanischen Botschaft in London selbst entflammen will, und einer Frau (Glenda Jackson), die schliesslich eingestehen wird, dass sie die Fortsetzung des Krieges will. Kurz vor dem Ende des Stückes deklamiert sie nach der ausführlichen Darlegung eines durchschnittlichen englischen Lebens:

«So you end the war in Vietnam. Where's the next one? Thailand, Chile, Alabama? I WANT IT TO GET WORSE!! [sic!] I want it to come HERE!... I would like to smell the explosion of frightened bowels over the English Sunday morning smell of gin and the roasting joint and hyacinths. I would like to see an English dog play on an English lawn with part of a burned hand. I would like to see a gas grenade go off at an English flower show, and nice English ladies crawling and swallowing each others' sick... I want it to go on.... Like lust it goes on because we want it. And as we lust, we suspect most of all those who shout loudest, ‚No!‘»⁷¹³

In der Schlusszene schliesslich stellte einer der Schauspieler einen kleinen Tisch mit einer darauf liegenden Kiste auf die Bühne. Er öffnete diese mit seinen schwarz behandschuhten Händen, entnahm ihr einen weissen Schmetterling und warf diesen in die Luft. Desgleichen verfuhr er mit einem zweiten. Den dritten Sommervogel steckte er mit einem nun gezückten Feuerzeug in Brand. Er legte letzteres hin, alles auf der Bühne war erstarrt, das Saallicht ging an, das Ensemble wartete regungslos, bis das Publikum den Saal verlassen hatte.

Ziel der Schmetterlings-Verbrennung war es, dem Publikum die wirkliche Zerstörung von etwas Schönerem vor Augen zu führen, nachdem es stundenlang den Ausführungen über verbrannte Menschen hatte folgen müssen. Wie würden die Zuschauer reagieren, würden sie stärker durch das Verbrennen eines Sommervogels erschüttert als durch die geschilderten wie simulierten massenhaften Tötungen und Selbstverbrennungen in Vietnam? Falls sich dies einstellen sollte, wie würde sich dies auf ihr Gewissen auswirken?

Brook hatte seine Mannschaft schon früh dazu angehalten, über Stille und Schweigen nachzudenken und darüber, wie diese beim Publikum hervorgerufen werden können. Das Verhältnis zu den Zuschauenden wurde deshalb bei der Stückgenese stets mitgedacht:

«Our job in this performance is to lead our audience – and ourselves – from one kind of silence to another: the silence of genuine concern, not just attentiveness, indignation, despair, impotence.»⁷¹⁴

In seinem Text «U.S. meint Euch, U.S. meint uns» beschreibt Brook die Bedeutung dieses Schweigens für Zuschauer wie für das Ensemble:

«Wenn die Schauspieler am Schluss von *US* schweigend dasitzen, stellen sie jeden Abend für uns alle erneut die Frage in den Raum, in welchem Verhältnis wir hier und jetzt zu dem stehen, was sich in uns selbst und in der Welt, die uns umgibt, abspielt. Anders als manche es verstanden haben, ist der Schluss von *US* zweifellos keine ans Publikum gerichtete Anklage und auch kein Vorwurf durch die Schauspieler. Die Schauspieler sind aufrichtig mit sich selbst beschäftigt; sie zeigen das, was sie selbst am meisten ängstigt, und setzen sich damit auseinander.»⁷¹⁵

Zur Rezeption der Inszenierung

Die Art und Länge der Stille am Ende des Stückes war sehr abhängig vom jeweiligen Publikum. Gelegentlich reagierte es mit begeistertem Applaus, doch öfter kam es vor, dass sich Beifall nur zaghaft und vereinzelt erhob und dass die Zuschauer den Saal eingeschüchtert und in Schweigen gehüllt verliessen.

Bei einer Aufführung ging der Schmetterling in der Schusszene nicht in Flammen auf, denn als der Schauspieler Bob Lloyd das Feuerzeug aus seiner Tasche klaubte, erklomm eine Frau mittleren Alters die Bühne und hinderte ihn am Entfachen. Dabei sagte sie: «You see, you can do something.» Da

⁷¹³ Hunt/Reeves, S. 110; der ganze Monolog bei Williams, S. 100–102. Verfasser des Monologs ist David Cannan.

⁷¹⁴ Hunt/Reeves, S. 104.

⁷¹⁵ Brook, Peter: *Wanderjahre*. S. 88.

erkannte sie, was sich tatsächlich in den Händen Lloyds befand und informierte ihre Begleitung in der ersten Reihe: «It's only paper». Die beiden waren Quaker und hatten die Aufführung schon einmal vom Balkon aus gesehen und sich vorgenommen, ein nächstes Mal gegen den ungeheuerlichen Akt einzuschreiten. Eine Tat, die Lloyd und das ganze Ensemble schätzten und ganz in ihrem Sinne erachteten.

Die Rezeption durch die Londoner Kritiker war sehr unterschiedlich. Die Stellungnahmen offenbarten häufig die Haltung des jeweiligen Kritikers und sagten wenig aus über das tatsächliche theatrale Geschehen auf der Bühne.

Eine Ausnahme bildet die ausführliche Rezension von Ernst Wendt, der die einzelnen Szenen beschreibt und analysiert. Im Folgenden sei ein Auszug aus seinem Resümee in *Theater heute* angefügt.

«Schock und bildhafte Agitation, Diskussion und Ritual, stumme Schreckbilder und greller, musikalisch oder technisch verstärkter Schrei. Brook mischt die Mittel zu einem einzigen langgezogenen coup de théâtre, er lässt Kontraste grell explodieren und verschleift die Szenen zu schockierenden Assoziationen. Etwa so: eine insistierende Diskussion über amerikanische Verhörmethoden geht über in eine Folterszene: die eben Befragten, die seriös und nachdenklichen Gewissens antworteten, verwandeln sich schlagartig in rüde GIs, der Interviewer wird im selben Augenblick zu einem Vietcong, den man mit Stiefeln zu Boden tritt, dem die Arme auf den Rücken gebogen werden. Mit einem Ruck fixiert er das Publikum, springt hoch auf ein musikalisches Kommando hin und führt die Verrenkungen des Gefolterten unmittelbar über in die Verrenkungen eines Pop-Sängers, welcher eine höhnische Parodie auf patriotische Schlager jault: «Send the Vietcong, where they belong» als Beat-Nummer, Vietrock.

Anderes Beispiel: Schauspieler stehen vorsichtig mit den Zehenspitzen auf umgekippten Trinkgläsern und flüstern einander die Vorbedingungen der Kriegsparteien für Verhandlungen zu: einer gibt die Worte, immer vorsichtig auf zwei Gläsern balancierend, flüsternd an den nächsten weiter, bis sie auf der andern Seite der Bühne angekommen sind. Das hilflose groteske Bewegungsritual des «diplomatischen Parketts», der gestelzten Geheimdiplomatie löst sich brutal auf in einen «Bombenangriff»: der Pappkamerad, der über der Bühne hängt, wird langsam und geräuschvoll heruntergelassen, elektronische Musik und realistischer Explosionslärm vermischen sich mit dem Quietschen der Flaschenzüge am Portal zu einem infernalischen Lärm, währenddessen die Darsteller auf der Bühne durcheinandertaumeln, übereinanderfallen, in verkrümmten Gesten erstarren, Arme und Beine grotesk verzucken.»⁷¹⁶

Während Wendt in seiner Einschätzung der «US»-Inszenierung die politisch-polemische Auseinandersetzung und theatralischen Strategien Brooks zu würdigen weiss, ist Martin Esslins Beurteilung des Bühnengeschehens eine sehr kritische. Er bemängelt, dass wegen der – seines Erachtens – umständlichen, ja irreführenden Darstellung der Teilung Vietnams zu Beginn des Stücks nach einer Stunde niemand im Publikum Genaueres über die Ursachen des Krieges in Vietnam wisse als zuvor. Weiter beanstandet er, dass die Selbstverbrennungen buddhistischer Mönche irrtümlich als Geste gegen den Krieg dargestellt würden, was nicht zutreffe, denn die Mönche hätten mit ihrer Tat gegen die Unterdrückung der Buddhisten durch das pro-katholische [von den USA gestützte] Regime in Südvietnam protestiert. Der Selbstmord aus Protest sei seit jeher eine anerkannte politische Waffe in ganz Ostasien und sei nicht als aussergewöhnliche, bis dato unbekannte, Geste der Verzweiflung vollzogen worden. Esslins abschliessendes Fazit lautet:

«Peter Brook hat der billigen Emotion, der leicht zu erzeugenden und zu geniessenden Hysterie, dem Selbstmitleid, dem nur allzu verführerischen Hassgefühl für Spiessbürger und Duckmäuser die harte Selbstdisziplin geopfert, die darin bestanden hätte, zuerst scharf, klar und kalt zu *denken*, ehe man sich den Orgasmen gemeinplätziger Emotion hingab. Als der amerikanische Präsident Coolidge einmal gefragt wurde, was er über das Problem der Sünde zu sagen habe, erwiderte er: «Ich bin dagegen». Etwa auf dem selben Niveau ist Peter Brook, der seine Zuschauer nach zwei Stunden hysterischer Ausbrüche über den Krieg in Vietnam mit nicht mehr nach Hause gehen lässt als der Erkenntnis, dass der Krieg in Vietnam eine böse Sache ist und dass wir alle irgendwie vage dagegen sein sollten. Und das ist, meiner bescheidenen Ansicht nach, einfach nicht gut genug für einen so begabten Künstler wie Peter Brook, für ein so edles Werkzeug des Erkenntnisvermögens wie das Theater.»⁷¹⁷

⁷¹⁶ Wendt, S. 16.

⁷¹⁷ Esslin, Martin: «Einwände gegen «US»», in: *Theater heute*. Heft 2, Februar 1967. Velber bei Hannover, 1967. S. 14–15. S. 15.

Albert Hunt und Geoffrey Reeves haben in ihrer Monographie über Peter Brook einige weitere Kritiken zusammengetragen⁷¹⁸, die hier auszugsweise vorgelegt seien:

Bryan Magee, in *The Listener*, legte Rechenschaft darüber ab, dass sein Interesse und seine Faszination für das Stück vorerst, d. h. im ersten Aufführungsteil, von der ästhetischen Qualität der Inszenierung und nicht so sehr vom Inhalt, von der ‚Botschaft‘, ausgegangen sei. Im zweiten Teil jedoch hätte er eine Darbietung angetroffen, die ihn gänzlich gefangen genommen und seine leidenschaftliche Teilhabe am Sachverhalt eingefordert hätte:

«During the interval I felt that my interest had been held by the medium, not the message I returned to my seat expecting more of the same. But what happened was not merely unexpected, it developed into one of the major experiences of my life. Instead of carrying on in the same ingenuous or disingenuous way about the US in Vietnam, the actors turned their attention to us in the audience.... Suddenly, after the intellectual dishonesties of the first half, the production was saying something real.... It becomes the theatre of compassionate involvement.»

B. A. Young sinnierte in *The Financial Times* über die Stossrichtung und hegt Zweifel an der effektiven Wirkungsmöglichkeit einer solchen Inszenierung:

«If I believed that US would bring the war in Vietnam to an honourable conclusion one minute sooner, it would get the loudest cheer from me that I have ever given. I believe in fact that it probably won't. The chief reason is that the appeal made in this remarkable production is directed exclusively at the emotions.»

D.A.N. Jones, in *The New Statesman*, empörte sich darüber, dass das Stück auf Kosten der ‚brennenden Vietnamesen‘ der Unterhaltung eines saturierten Publikums diene:

«[The show is] indecent by its very nature; you have to sit comfortably in the Aldwych stalls and enjoy clever acting, exhilarating verse, music, jokes – and all of it, in a sense, at the expense of the burning Vietnamese.»

Die kritischen Stimmen beanstandeten Brooks Vereinfachung des komplexen Sachverhalts, sie kreideten ihm die Verwendung emotionaler Klischees, das Bedienen der Sensationslust und das Verbreiten eines ‚seichten‘ Pessimismus an.⁷¹⁹ Die Auflehnung gegen das US-amerikanische Vorgehen im Stück wurde nicht selten als unfaire, ja giftige Anti-Amerika-Propaganda gewertet, weshalb sich Sir Knox Cunningham sogar veranlasst sah, am 3. November 1966 beim Parlament die Einfrierung öffentlicher Gelder für die Royal Shakespeare Company zu beantragen. Schon vor der Uraufführung hatte Lord Chamberlain, Verantwortlicher für die Bühnenszensur, etliche Striche bei der Probenfassung gefordert, da er die Empörung des amerikanischen Botschafters in London befürchtete. Ferner durften während der ganzen Spielzeit keine Änderungen an der Inszenierung vorgenommen werden ohne vorgängige Bewilligung durch die Zensurbehörde.

Gerechtfertigt mag der Einwand sein, dass Brook und seine Leute das Faktenmaterial sehr selektiv für ihre Zwecke auswerteten und im Stück keinerlei Hinweise auf die Greueltaten des Vietcong geben.

Eine ungewöhnliche und interessante Einschätzung des Stückes war von Bishop of Woolwich im November 1966 im *Guardian* zu lesen. Vor dem Hintergrund seiner profunden Kenntnisse vergleicht der Kleriker die Inszenierung von «US» mit kirchlicher Liturgie:

«[...] The function of liturgy, as the Church has understood it, is to involve its participants in the saving acts of their redemption. It re-enacts. It overcomes the gulf between what happened 2,000 years ago and the believer's life and action in this world now. [...]

What is presented [in «US»] is not in any strict sense 'theatre', a spectacle of a world with no continuous relation to real life into which we can be taken 'out of ourselves' for two and a half hours.

Like liturgy, but unlike a play, it has no author. As the programme notes insist, it is a corporate presentation, a con-celebration, in which the whole company, director, designer, script writers, effects men and song writers, have a shared responsibility. And the audience are equally implicated in the action. There is nothing separating stage from stalls, sanctuary from congregation. Uniting the two, above the proscenium is suspended, in the place of the rood, a monstrous, obscene figure, which we eventually make out to be dead man – a US soldier. [...]

⁷¹⁸ Hunt/Reeves, S.110f.

⁷¹⁹ Williams, S. 104.

There follows a kaleidoscopic succession of readings, songs, refrains, antiphons, dialogue, preaching, confession, intercession, ritual movements, and recurring symbolic actions and images, particularly of fire and burning.»⁷²⁰

Ebenfalls von ‚Ritual‘ spricht Hans-Thies Lehmann, wenn er in seiner Publikation zum «Postdramatischen Theater» zu bedenken gibt, dass «Politisches Theater», wozu «US» unwidersprochen gezählt werden darf, oft nur ein Bestätigungsritual schon Überzeugter darstellt. Lehmann betont, dass die «Effizienz» oder tatsächliche politische Wirkung – ein Kriterium, nach dem sich politisch intendiertes Theater wie politisches Handeln überhaupt messen lassen muss, – bei allen Formen des direkt politischen Theaters letztlich sehr fraglich ist, denn:

«Theater als Medium von Aufklärung über Missstände der Gesellschaft findet im Vergleich mit den schneller und aktueller wirksamen Medien, Nachrichten, Magazinen, Zeitungen kaum Boden. Meist kommt ein Stück, das in Ruhe geschrieben, verlegt, dann inszeniert sein will, erst auf die Bühne, wenn die öffentlichen Themen schon wieder gewechselt haben. Nur ausnahmsweise spielt das Theater die Rolle einer gesellschaftskritischen Instanz, eines Podiums abweichender Öffentlichkeit.»⁷²¹

Ähnlich argumentierte der zeitgenössische britische Autor John Arden in seinen Ausführungen beim Theater-Kongress in Florenz von 1966. Dessen Kritikpunkte finden sich in Siegfried Melchingers Bericht «Im Schnittpunkt des Welttheaters» dargelegt:

«Mr. Arden ging davon aus, dass Peter Brook in «US» mit Berufsschauspielern gearbeitet und Eintrittsgeld verlangt hat. Er stellte diesem so ausgewiesenen Beitrag des Theaters zur Agitation die Schilderung einer Veranstaltung auf dem Trafalgar Square gegenüber, in der ein anderes Agitationsthema, die Atombewaffnung, auf eine offenbar nicht unähnliche Weise, aber von Dilettanten und selbstverständlich ohne Eintrittsgeld, vor Augen geführt wurde; er verglich den Effekt der beiden Unternehmungen und kam zu dem Ergebnis, dass dieser unter den vielen Tausenden, die sich zufällig am Trafalgar Square angesammelt hatten, erheblich grösser war als in dem Theater Peter Brooks: «Dort hatte das Publikum bezahlt; diejenigen, die für den Krieg waren, sind nicht hingegangen und werden auch künftig der gleichen Meinung sein; und die anderen waren schon vorher der Meinung, zu der sie gebracht werden sollten.»»⁷²²

Siegfried Melchinger teilt die kritische Einschätzung Ardens und stellt ernüchternd fest, dass Agitationstheater, welches sich der Usancen des normalen Theaterbetriebs bedient, seinen Vorsatz durch jene Spielregeln beschädigt, denen es sich in eben diesem Theaterbetrieb unterwirft. Daraus folge, dass ein Theater, das nach den Spielregeln abgewickelt werde, nur dann agitatorisch (oder wie auch immer) wirken könne, wenn es die Tendenz, die es verfolge, nicht an die grosse Glocke hänge. Melchinger fährt warnend fort: «Ich bin nicht so zynisch, im Zusammenhang mit Peter Brooks verzweifelt ernstem Thema von Bierernst zu sprechen. Trotzdem kann auch die Behandlung dieses Themas nicht a priori freigesprochen werden von der Gefahr, in Bierernst zu verfallen.» Er räumt allerdings ein, dass die Londoner Vorführung der genannten Gefahr zu entgehen vermochte, indem sie nicht die Agitationsparolen auf die Bühne brachte, sondern das Material, das diese Parolen im Publikum erst provozieren sollte. Diese Wirkung konnte aber nur bei einem Publikum eintreten, das noch unentschieden war, denn generell gilt, dass ein solches Stück nur bei einem latent vorhandenen Widerspruch gegen das auf einer Bühne Dargebotene politisch wirksam werden kann.»⁷²³

⁷²⁰ «The Aldwych Liturgy: A Review by the Bishop of Woolwich», zitiert nach Williams, S. 111–112.

⁷²¹ Lehmann, S. 450.

⁷²² Melchinger, Siegfried: «Im Schnittpunkt des Welttheaters. Reflexionen zu einem Theater-Kongress in Florenz», in: *Theater heute*. Heft 12, Dezember 1966. Velber bei Hannover, 1966. S. 16–23. Hier vor allem der Abschnitt: «Vietnam auf der Bühne», S. 18.

⁷²³ Melchinger, S. 18.

«Pinkville»

George (György) **Tabori** (*24. Mai 1914, Budapest)⁷²⁴

Entstehung

Albert Bessler, damaliger Chefdramaturg des Berliner Schiller-Theaters, lud im Frühjahr 1969 George Tabori nach Berlin ein, um hier die deutsche Bearbeitung von «The Cannibals» aufzuführen.⁷²⁵ Im Anschluss an dieses Engagement verfasste Tabori 1970 das Anti-Vietnam-Stück «Pinkville» und brachte es im gleichen Jahr in New York zur Uraufführung. Schon vordem hatte sich Bessler entschlossen, auch dieses Stück Taboris vorbehaltlos in Berlin⁷²⁶ zu zeigen. Der Festwochenchef Walter Schmieding anerkennen, «Pinkville» als Eigenproduktion herauszubringen. Dieser Plan scheiterte allerdings, da die Vertreter der Bundesregierung im Festwochen-Kuratorium dieses Stück wegen seiner politischen Sprengkraft ablehnten – aus Rücksicht auf die damaligen Vier-Mächte-Verhandlungen über Berlin. Die Inszenierung musste folglich ohne Subventionen auf private Initiative realisiert werden und konnte schliesslich 1971 in einer neu errichteten Kirche in Gropiusstadt, Berlin-Buckow über die Bühne gehen.

«Pinkville» war das Code-Wort für das Massaker von My Lai, das amerikanische Soldaten am 16. Mai 1968 in Vietnam an mehr denn 500 Zivilisten verbrochen hatten.⁷²⁷ Während die Probenarbeiten in New York stattfanden, stand der für das Massaker verantwortliche Offizier, Leutnant Calley, vor Gericht. Der Wortlaut im Stück zeigt stellenweise frappante Ähnlichkeit⁷²⁸ mit den Aussagen des Angeklagten vor dem Richter.

Tabori ging für die deutsche Inszenierung von seinem amerikanischen Bühnentext aus, stilisierte diesen für die neue Fassung in Berlin vom politischen Proteststück zum theatralisch-effektreichen Ritual-Spiel und räumte hierbei Musik und Gesang eine tragende Rolle ein.

Uraufführung

1970, eine Vorführung am Berkshire Theatre Festival, dann am 17. März 1970 im Place Theater in New York,⁷²⁹ Regie Martin Fried⁷³⁰; einer der mitwirkenden Schauspieler war der junge Michael Douglas, der für seine Darbietung mit einem Preis ausgezeichnet wurde.

Das New Yorker Publikum und die Kritiker waren von «Pinkville» mehrheitlich abgestossen, vielleicht weil es in dieser Zeit – trotz der ausführlichen Berichterstattung in den Medien zum verabscheuungswürdigen Massaker in My Lai – in breiten Teilen der US-Bevölkerung und im Establishment immer noch als unpatriotisch galt, eine solch kritische Haltung gegen den Krieg zu vertreten. In einem Interview in der Zeitschrift *Theater heute* erklärte Tabori, weshalb seine Stücke in den USA ausser-

⁷²⁴ Detaillierte biographische Angaben zu George Tabori finden sich in:

- Welker, Andrea: «Chronik von Leben und Werk», in: «George Tabori. Macht kein Theater!». du. Die Zeitschrift der Kultur. Heft Nr. 719, September 2001. Zürich, 2001. S. 40–90.

- Feinberg, Anat: *George Tabori*. München, 2003. S. 170–177.

- Ohngemach, Gundula: *George Tabori*. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1989. S. 11–15.

⁷²⁵ Das Stück, das im Dezember 1969 in New York (Regie Martin Fried) uraufgeführt worden war, wurde nach der europäischen Erstaufführung in Berlin auf zehn Bühnen der Bundesrepublik gegeben und im Deutschen Fernsehen ausgestrahlt.

⁷²⁶ George Tabori war 1970 ein DAAD-Stipendium zugesprochen worden, weshalb er sich damals für längere Zeit in Berlin aufhielt. Es sollte seine definitive Rückkehr nach Europa werden.

⁷²⁷ Ausführlicher dargelegt ist der skandalöse ‚Kriegszwischenfall‘ «Pinkville» im Katalogbeitrag zu Edward Kienholz' «The Eleventh Hour Final» mit Anm. 87.

⁷²⁸ Das Vorwort des publizierten Skripts nennt den Prozess als wichtige Quelle: «Grosse Teile des Textes stammen aus veröffentlichten Zeugenaussagen über My Lai oder ähnliche Unternehmungen.» Tabori, George: *Spiele. Peepshow. Pinkville. Jubiläum*. Vorwort von Peter von Becker. Köln, 1984. S. 54.

⁷²⁹ Dieser Bühnentext wurde nie publiziert; es findet sich auch kein Skript in der Performing Arts Library am Lincoln Center, wo alle andern Tabori-Stücke aufbewahrt werden. Der Text ist nur in der deutschen Bearbeitung fassbar.

⁷³⁰ Martin Fried (seit 1969 Schwiegersohn Taboris), der schon bei der Uraufführung von «The Cannibals» in New York 1968 Regie geführt hatte, reiste 1969 zusammen mit Tabori nach Berlin, um «Die Kannibalen» zur europäischen Erstaufführung zu bringen.

dem weniger erfolgreich waren als in Deutschland: «In Amerika ist die dominierende Ästhetik, das Publikum nicht betroffen zu machen; in Deutschland gerade umgekehrt.»⁷³¹

Gute Noten erhielt Martin Frieds Regie für jene Szene, in der das Zerfetzen einer Raggedy Ann Puppe stellvertretend für das Massaker an Kindern gezeigt wurde.⁷³²

1971 erfolgte die Einladung für die Inszenierung in Deutschland; am 19. August 1971 fand unter Mitwirkung von Schauspielschülern der Max-Reinhardt-Schule die europäische Erstaufführung in der Dreifaltigkeitskirche Berlin-Buckow (Gropiusstadt) statt. Bei dieser Bearbeitung kam es zur erstmaligen Zusammenarbeit Taboris mit dem Musiker und Komponisten Stanley Walden.⁷³³

Die Inszenierung weckte grosses Publikumsinteresse – insbesondere bei der jungen Generation –, konnte sich jedoch finanziell nicht durchsetzen.⁷³⁴

Von Interesse mag in Zusammenhang mit der Entstehung und der späteren Aufführungen von Taboris «Pinkville» in Berlin ein Eintrag im Tagebuch von Max Frisch vom März 1971 sein, in welchem von der Reaktion in der amerikanischen Öffentlichkeit auf den Prozess gegen Calley berichtet wird. Frisch lebte damals in den USA und hielt verschiedene Eindrücke und Einschätzungen fest. Den folgenden Passus notierte er in Austin, Texas, Ende März 1971:

«Lieutenant Calley wird schuldig befunden, bei My Lay [sic!] mindestens 22 vietnamesische Zivilisten ermordet zu haben. Ohne Befehlsnotstand. Es bleibt noch die Frage: Todesstrafe oder Gefängnis? Schon gegen den Schuldspruch erhebt sich nationaler Protest. Einer schreibt auf seine Limousine: I KILLED IN VIETNAM, HANG ME TOO. Der junge und auf Fotos weiche Lieutenant hat nicht mit Schuldspruch gerechnet, kann nur beteuern, dass er seinem Land gedient habe, und dem Gericht wird heute vorgeworfen, es verletze die Ehre der Soldaten, 60'000 Telegramme in diesem Sinn, nachdem die Todesstrafe nicht verhängt worden ist. Zuerst Agnew, dann Nixon ermahnen die Justiz.»⁷³⁵

Kommentare zu Stück und Aufführung

- Ohngemach, Gundula: *George Tabori*. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1989. Hier vor allem: «Gespräch mit Maria Sommer. *Das ist mein Autor*». S. 48–51.
- Haas, Birgit: *Das Theater des George Tabori. Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*. In der Reihe: Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur. Bd. 6. Frankfurt a. M., 2000. S. 90–93.
- Muhr, Michael: Tabori, George «Pinkville», in: Dietrich, Margret/Marktl, Edith (Hrsg.): *Das Schauspiel der Gegenwart von 1971 bis 1973*. In der Reihe: Der Schauspielführer. Der Inhalt der wichtigsten zeitgenössischen Stücke aus aller Welt. Gregor, Joseph/Dietrich, Margret (Hrsg.) mit Unterstützung des Instituts für Theaterwissenschaften an der Universität Wien. Bd. X. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1976. Eintrag Nr. 2028, S. 271f.

⁷³¹ George Tabori im Gespräch mit Rolf Michaelis, «Ein begeisterungsfähiger Skeptiker. Gespräch mit dem Autor und Regisseur George Tabori», in: *Theater heute*. Heft 6, Juni 1976. Seelze, 1976. S. 29–33. S. 32.

«Der grosse Unterschied zwischen dem amerikanischen und dem deutschen Theater ist der, dass man in Amerika immer darauf wartet, lachen zu können. Man kauft Lachen, für zehn Dollar, jeden Abend. Das Lachen ist sozusagen das wichtigste Element der Theaterästhetik. Die Leute lachen viel freier als hier. In Deutschland ist es das Gegenteil. [...] in Amerika ist die dominierende Ästhetik, das Publikum nicht betroffen zu machen; in Deutschland gerade umgekehrt.»

⁷³² Alter, Nora M.: *Vietnam Protest Theater. The Television War on Stage*. Bloomington/Indianapolis, 1996. S. 120.

Zur Bedeutung von fragmentierten Puppen in den hier untersuchten Installationen und Inszenierungen siehe Edward Kienholz' «The Eleventh Hour Final» und George Taboris «Shylock-Improvisationen».

⁷³³ Stanley Walden hatte Tabori 1969 in New York kennengelernt und war fortan bei vielen seiner Projekte massgeblich beteiligt.

⁷³⁴ Hierzu gibt Maria Sommer Auskunft, in: Ohngemach, S. 49–51.

⁷³⁵ Frisch, Max: *Tagebuch 1966–1971*. Frankfurt a. M., 1972. S. 381f.

Inhalt und Inszenierung des Stückes

Tabori zeichnet in «Pinkville» die Persönlichkeitsveränderung, die Entmenslichung amerikanischer Männer unterschiedlicher ethnischer und sozialer Herkunft durch die Involvierung in den Vietnam-Krieg nach. In seinem Aufbau ist das Stück an Brechts⁷³⁶ Modell des epischen Theaters orientiert und thematisiert die zentrale Frage: «Wie macht man aus einem netten Jungen eine Killermaschine?» Für die Inszenierung arbeitete Tabori mit Praktiken der Performance-Kunst, zitierte Spielmodi der Freien Theaterszene und durchkreuzte die lineare Szenenfolge immer wieder durch überraschendes Einblenden weiterer Fiktionsebenen. Solche Montagetechnik impliziert nicht nur Verfremdung, sondern bietet die Möglichkeit, dem Stück eine Kommentar-Ebene einzuweben. Tabori verzichtete bei der Publikation des Stückes (Berliner Fassung) weitgehend auf Regieanweisungen, um künftige Inszenierungen nicht festzulegen, weshalb über den Hergang der Aufführung selbst nur allgemeine oder von Augenzeugen überlieferte Beschreibungen möglich sind.

Nach einem Prolog erfolgt im Stück die lose Aneinanderreihung von acht Szenen (8 Lektionen) und einem Epilog. Um die einzelnen Szenen ohne Zäsur aneinanderzuknüpfen, wird die nächstfolgende «Lektion» meist vom letzten Sprecher der vorangehenden angesagt. Eröffnet wird das Stück mit einer Mitteilung an die Zuschauer:

«Verehrtes Publikum! Wir spielen und zeigen / Den grossen historischen Mörderreigen.» Der historische Hintergrund sowie Stossrichtung und Vorführqualität des Stückes werden in dieser kurzen Erklärung des Dritten Sergeanten zur Einstimmung der Anwesenden dargelegt: «Kompanie Charlie kehrt aus dem Krieg zurück / Mit 'ner Abschussquote von vierhundert Stück. / Wir singen, wir tanzen, erzählen Geschichten, / Wir wollen die Natur des Krieges belichten / Und beweisen mit Gottes gnädigem Willen: / Die Kunst ist ewig – die Kunst zu killen. / In acht leichten Lektionen, an denen ihr seht, / Wie man ein perfektes Massaker begeht.»

Die Titel der folgenden Lektionen lauten: 1. «Schule für Killer», 2. «Unerlaubtes Entfernen von der Truppe», 3. «Die schmerzreiche Mutter», 4. «In der Knochenmühle», 5. «Töten oder getötet werden», 6. «Therapie», 7. «Herzlich willkommen» und 8. «Die Tat». Das Stück exemplifiziert Methoden der absoluten Gehorsamsbildung, führt den Drill der Rekruten zu den Stössen aus der Trillerpfeife des Sergeanten vor. Rhythmischer Sprechgesang zur Schlagzeugbegleitung manifestiert den schnellen Erfolg der Exerzitien. Der Sprechakt dient nicht einzig der Charakterisierung der Protagonisten und dem Vortrieb der Handlung, sondern wird durch seine eindringliche Gestaltung selbst zu einem Moment von Handlung und Wandlung der Darsteller, weshalb die Wiedergabe des genauen Wortlautes hier unverzichtbar ist. Deutlich wird die Wichtigkeit der Rhetorik im Stück schon, wenn der Erste Sergeant in seinem Sermon bedingungslosen Gehorsam bis zur Selbstzerstörung fordert:

«Sagt Sir, wenn ihr zu einem Offizier sprecht! / Haltung, wenn ihr einen Offizier seht! / hacken zusammen, wenn ein Offizier euch was sagt. / Zielt auf Befehl! Schiesst auf Befehl! / Rennt auf Befehl! Stürmt auf Befehl! / Killt auf Befehl! Kriecht auf Befehl! / Das sind die Pflichten des Soldaten!!!»⁷³⁷

Die brüskierende Deklamation lässt verlautbaren, dass das Individuum verschwinden muss; der Erste Sergeant will nur das «Einheitsgesicht», in die Uniform gehört die seelenlose Killermaschine:

««Gesichter!» / Mir stinken Gesichter! / Gesichter sind Dünnschiss! / Intellektuellen-Fotzen! / Die find ich zum Kotzen. / Das ist nicht zum Lachen! / Mit diesen fiesen Köppen [sic!]/ Ist kein Krieg zu machen. / Und die sind: / Dünn / Rund / Schwarz / Braun / Bleich / Weiss / Fies / Fade / Fett / Weich / Freundlich / Giftig / Hitzig / Schlitzauge / Kraut / Makkaroni / Und Itzig. / So etwas läuft hier nicht! / Ich brauche das Einheitsgesicht! / Und das hat zu sein: / Gesund / Gemein / Genormt / Geformt / Gefährlich, gerade, / Ein Gesicht ohne Gnade, / Eckig / Brutal / Eiskalt und fahl / Eine

⁷³⁶ Zu Brechts Theatertheorie und Verfremdungstechnik siehe Glossar.

Tabori beschäftigte sich in den sechziger Jahren, vor seiner Rückkehr nach Deutschland 1968, hauptsächlich mit dem Werk Bertolt Brechts. Er hatte diesen während seiner Zeit in Hollywood flüchtig kennengelernt und übersetzte dessen Stücke fürs Theater in New York ins Englische. Als einer der ersten Übersetzer machte Tabori Brecht damals in den USA bekannt.

⁷³⁷ Tabori, George: *Spiele. Peepshow. Pinkville. Jubiläum*. Vorwort von Peter von Becker. Köln, 1984. S. 59 (1. Lektion).

Null, ein Hammer, / Ein Killergesicht, / Vor dem eure Mutter auf der Stelle / Tot
zusammenbricht!»⁷³⁸

Die zynische Menschenverachtung der Invasoren offenbart der Monolog des Dritten Sergeanten beim Herzeigen seiner Fotos:

«Souvenirs von meinem ersten Einsatz. / Die Jungs wollten gerade diese alte Dame niedermachen. / Ich schrie <Moment mal!> und klick! / Als ich abhaute, hörte ich die MGs rattern. / Dieser Mann und zwei kleine Jungs tauchten irgendwo auf. / Und klick! Ich schaute nicht, als man sie abfertigte. / Besser nicht hinschauen in den ersten Wochen des Einsatzes, / Bis man gelernt hat, zu schauen, ohne zu sehen. Verstehst du? / Man schaut sie an, als wären es Gefrierhühnchen im Supermarkt. / [...] Ich will 7'500 Dollar für diese Fotos. Wofür? / Für die dreihundert Leichen, / Verschiedene Grösse und Geschlecht, Namen und Herkunft unbekannt. / Das macht – mal sehn – grob geschätzt / Achtundzwanzig Eier pro Kopf, und das ist nicht übertrieben. / Der Massaker-Markt ist ziemlich flau. / Die Kunden schätzen es nicht, mehr als eine / Oder höchstens zwei Leichen zu betrachten, / Vorzugsweise 'ne Berühmtheit, oder 'ne schicke Braut, leicht / Geschürzt, gut erhalten, ihr wisst, was ich meine?»⁷³⁹

Opfer dieses Entmenslichungs-Prozesses und Protagonisten der künftigen Greueltaten sind vor allem der naive und tiefreligiöse Jerry O'Carey und der Indianer Consequently Joe. Letzterer schildert seinen Kameraden nach der Rekrutierung, dass ihm beim Schauen von Filmen und Fernsehshows bewusst wurde, wie der weisse Mann Gewalt gegen seine indianische Rasse ausübte. Nach seiner ‚Initiation‘ zum Kämpfer wird Consequently Joe – nomen est omen – im Busch den höchsten ‚Body count‘ von allen im Einsatz stehenden GIs verbuchen. Ausgehend von dieser ‚Karriere‘ stellt das Stück die rhetorische Frage, ob Joes Bereitschaft, Vietnamesen zu töten, von den Fernsehbildern der ‚unvermeidbaren‘ Überlegenheit des ‚Weissen Amerikas‘ genährt sei.⁷⁴⁰ Tabori reagiert mit «Pinkville» unter anderem auf die Verzerrung der Realität in Vietnam durch die Medialisierung zum konsumierbaren Spektakel «television war». Er prangert die durch das Fernsehen propagierten Mythen und die vermeintliche Legitimierung von Imperialismus und Kolonialismus an. Er gibt zu verstehen, dass das Fernsehen das Bild von Feinden kreiert, die alsbald zerstört werden können und müssen. Das Fernsehen halte das Programm des weissen Establishments am Laufen und trage eine Verantwortung für Eskalationen in Vietnam. Dialoge zwischen den rekrutierten Soldaten zeigen auf, dass sie alle – Schwarze, Weisse, Indianer – das Fernsehen und den populären Film für ihren grundsätzlichen Referenzpunkt halten. Einzig durch aufbereitete medientaugliche Informationen und Illustrationen haben sie sich irgendwelche verzerrte Kenntnisse von Geschichte und Tradition angeeignet.⁷⁴¹ «Pinkville» verweist demnach auch auf die Abstumpfung der Fernsehkonsumenten durch ständig wiederholte Medienbilder und zeigt Zusammenhänge zwischen medialer Indoktrinierung und entmenslichtem Verhalten.

So behauptet denn der Kompanie-Arzt – vor dem Hintergrund der Medienpräsenz⁷⁴² in Vietnam nicht ganz unzutreffend – in der sechsten Lektion, der Einsatz im Kriegsgebiet sei für die Soldaten:

«Die Kindheit fortgeführt mit anderen Mitteln! Ihr seid mit Television aufgewachsen, / Und was ihr da gesehen habt Ra Ta Ta, / Knallbumm, Korrplonk, das könnt ihr hier erleben: / Leibhaftig, wirklich und in echten Farben!
er singt <Television Baby>
Television Baby / Pädagogisch überwacht / Mädchen blasen Flöte / Der Sandmann kommt zur Nacht // Was bringt Kanal sieben? / Die Welt ist so okay / hier grient Richard Nixon / Und da grient Doris Day // Television Baby / Drück auf Taste zwei / Täglich fünfzig Tote / Und Daddies Little Boy // Krieg war in Korea / die Heimat schwer bedroht / McCarthy fuhr zum Himmel / Lieber tot als rot // Television Baby / Glotz dich dick und dumm / Täglich fünfzig Tote / Und Lassies Herz

⁷³⁸ Tabori, 1984, S. 61f. (1. Lektion).

⁷³⁹ Tabori, 1984, S. 77f. (4. Lektion).

Die Stelle verweist auf einen Bericht des Armee-Photographen Ron Haeberle, der beim Massaker von My Lai die Dorfbewohner vor und nach der Massenerschiessung aufgenommen hatte, ohne sich in das Geschehen einzumischen. Er erzählte das Erlebte später: «Guys were about to shoot these people. I yelled, <Hold it>, and I shot my pictures. As I walked away, I heard the M16s open up and from the corner of my eye I saw bodies falling but I did not turn to look.» Zitiert nach Alter, S. 125 mit Anm. 17.

⁷⁴⁰ Zum thematisierten Stellenwert des Fernsehens für die Rekrutierung siehe die Ausführungen von Alter, Nora M.: *Vietnam Protest Theater. The Television War on Stage*. Bloomington/Indianapolis, 1996. S. 119–125.

⁷⁴¹ Hierzu Alter, S. 124.

⁷⁴² Hierzu siehe Katalogbeitrag zu Kienholz' «The Eleventh Hour Final».

macht bumm // Die ganze Welt im Zimmer / Wenn die roten Brüder schlitzen / Und Gras war etwas grüner / Und Pot war was zum drauf sitzen // Television Baby / stiert auf jeden Dreck / Cartwright putzt die Wumme / Und Tarzan putzt alle weg // Television Baby / Drück auf Taste fünf / Uncle Sam braucht jeden / mach dich auf die Strümpf // Helden von der Stange / Schiessen und brilliert'n / Soldaten sind nicht bange / Die krepier'n.»⁷⁴³

In der Siebten Lektion «Herzlich willkommen» führt der Captain die frisch eingetroffenen völlig unerfahrenen Soldaten mit aufmunternden Worten in ihre neuen Aufgaben ein:

«Jungs, wir befinden uns hier in einer permanenten Freefire-Zone, das bedeutet: <Feuer frei!> auf alles, was sich bewegt, [...]. Auf Frauen schiesst ihr bitte nur, wenn besondere Anweisungen vorliegen. Ein Teil unserer Aufgabe besteht darin, alle Zivilisten, die keine bedrohliche Haltung einnehmen, nach besten Kräften zu beschützen. Wenn also nun so ein Lehmgesicht seiner friedlichen Tätigkeit nachgeht, zum Beispiel dem Anbau von Reis, wie kann man da feststellen, ob das nicht vielleicht ein Vietcong ist, der im nächsten Augenblick Handgranaten schmeissen wird? Ich will euch sagen, wie man das feststellt. Jeder Tote, der kein Weissler ist, ist ein Vietcong.»⁷⁴⁴

Das Stück lenkt im Folgenden den Fokus auf die Täter-Logik des zur blutrünstigen Killer-Maschine gewordene Jerry, nachdem er alle Stufen der Indoktrination durchlaufen und im Gefecht spontan das Kommando der Pinkville-Kompanie übernommen hat:

«Okay, Jungs, das ist ein Aufklärungsunternehmen mit schweren Waffen, / Um herauszufinden, was uns gegenüberliegt. / Ich will euch sagen, was uns gegenüberliegt: eine aktive Einheit. / Die erste Kompanie im Norden trägt den Angriff vor. / Die zweite Kompanie sichert im Osten die Flanke. / Alle Häuser werden verbrannt, die Bunker gesprengt, das Vieh getötet, die Ernte vernichtet. / Gefangene werden nicht gemacht. / Macht euch fertig zum Angriff: / Es ist ein strahlend schöner Tag. / Wenn wir antreten, ist die Hölle offen. / Wenn wir Schluss machen, ist Schluss mit allem. / Wer ist der Feind? / Jeder. Alle. Alles. / Was sich bewegt, was atmet und lebt. / Rottet sie aus, die gelben Gesichter. Auch die Kinder. / Die Kinder wachsen heran, um einen von uns zu töten. / Lasst nichts am Leben, was atmet und wächst. / Macht die Gegend unbewohnbar. / Reisst sie in Stücke! Rottet sie aus! / Macht aus den Städten einen Scheiterhaufen. / Ich will mehr Leichen sehn!»⁷⁴⁵

Dass die Überzeichnung Taboris nicht allzuweit hergeholt ist, belegt ein weiterer Passus aus Max Frischs Tagebuch von 1971, wo zu erfahren ist, von welchen Kriegsverbrechen damals im Fernsehen berichtet wurde:

«Man weiss von den Kriegsverbrechen durch Zeugen, die im Fernsehen (Channel 13) befragt werden und berichten, was sie in Vietnam verrichtet haben unter der Order. Es werden keine Gefangenen gemacht. FREE FIRE ZONE. Es darf alles getötet werden, inbegriffen Kinder. Belohnung für drei getötete Vietnamesen: eine Woche Urlaub am Meer. Als Beleg dafür, dass man Tote gemacht hat, bringt man Ohren oder Genitalien. [...] Wenn nicht getötet wird, so nur aus einem einzigen Grund: zwecks Verhör, wobei jede Art von Folter vorkommt, übrigens auch sexuelle Befriedigung an Frauen und Männern, bevor sie erschossen werden. [...] Auf die Frage von Presseleuten, ob ihnen der verbrecherische Charakter solcher Kriegsführung bewusst gewesen sei, geben alle zu: man gewöhne sich bald daran. Was geschieht, wenn einer nicht mitmacht? Der junge Mann, jetzt kaufmännischer Angestellter, zuckt die Achsel: Strafversetzung, ein weiteres Halbjahr in Vietnam. Man werde eben ein Tier. [...]»⁷⁴⁶

Den Abgesang des Stücks «Pinkville», den Epilog, legt Tabori der Mutter von «Killermaschine» Jerry, Mrs. O'Carey, in den Mund:

«Ich gab ihnen einen guten Jungen, und sie haben einen Mörder aus ihm gemacht.»

Singend schliesst sie:

«Gott sei Dank, geht alles schnell vorüber, / Auch die schönsten Geschwüre sogar. / Wo sind die Schwüre von gestern abend? / Wo ist der Schmach vom vergangenen Jahr?»⁷⁴⁷

⁷⁴³ Tabori, 1984, S. 84f. (6. Lektion).

⁷⁴⁴ Tabori, 1984, S. 95 (7. Lektion).

⁷⁴⁵ Tabori, 1984, S. 99 (7. Lektion).

⁷⁴⁶ Frisch, S. 376f. New York, März 1971.

⁷⁴⁷ Tabori, 1984, S. 106 (Epilog).

und überlässt es den konsternierten Zuschauerinnen und Zuschauern eigene Schlüsse aus dem Gesehenen zu ziehen.

Ernst Wendt bestätigt, dass das Publikum der Berliner Inszenierung eingeschüchtert auf das Stück reagierte, hegt aber seine Zweifel an der Regie Taboris und bedauert, dass die überdrehte Aufführung die Sprengkraft des Textes beeinträchtigt:

«[...] Die einerseits yogahafte, andererseits schrill expressionistische Spielmethode, die zwischen Spiritualisierung und Revue, zwischen meditativem Gessumme und schrillum Exzess nicht zum Denken findet, scheint mir alles, was in Taboris Libretto einmal an politischer Wut und unreflektierter Agitation noch enthalten war, gänzlich aufgesogen zu haben. Die Aufführung geht in ihrer eigenen Choreographie immer mehr unter, sie wühlt sich in szenische Bilder ein, die nur noch mühsam durch Songs zusammengehalten werden: Vietnamesische Frauen zucken unter einem weissen Leichentuch; Soldaten und Vietnamesen krümmen sich und jammern unterm gleichen elektronisch-musikalischen Granatfeuer; Jerry wird zu Kreuze getragen unter einem Napalm-Song; alle Spieler umkreisen ein Miniaturmodell des Weissen Hauses und wiederholen die ihnen eingeübte Formel *«Kill, kill»*. Am Schluss ziehen die männlichen Darsteller sich nicht nur die Uniformen, sondern auch die zivilen Unterhosen aus und werfen alles, dessen sie sich entledigt haben, auf einen Haufen. / Da hat dann die Mystifizierung ihren *«logischen»* Höhepunkt erreicht. Wenn wir alle genügend nackt wären, hätten dann die Greuel, die Kriege ein Ende? Das Bild der nackten Männer taugt zu nichts – ausser dem Beweis, wie progressiv man sich heute bereits in Kirchengebäuden theaterspielend gebärden kann und wie naiv man sich heute – auf Grund der Reklame für solche Progressivität – zu blutig-politischen Themen äussern darf. Das widerspruchslose Publikum sitzt dabei eingeschüchtert in der Theaterkirche.»⁷⁴⁸

⁷⁴⁸ Wendt, Ernst: «Tabori *«Pinkville»*, Dreieinigkeitskirche in Berlin-Rudow», in: *Theater heute*. Heft 10, Oktober 1971. Velber bei Hannover, 1971. S. 14.

«Viet Nam Diskurs»

Vollständiger Titel: «Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten.»

Peter Weiss (8. November 1916, Nowawes [Babelsberg] bei Berlin – 10. Mai 1982, Stockholm)

Entstehung

Nachdem Weiss im April 1966, anlässlich einer Tagung der Gruppe 47, an einer Anti-Vietnam-Demonstration in der Princeton University teilgenommen und damit seine diesbezügliche politische Haltung deutlich gemacht hatte, erschien im August sein Aufsatz «Vietnam!»⁷⁴⁹ in der Zeitung *Dagens Nyheter* und in *Neues Deutschland*. Die Niederschrift des Stückes «Viet Nam Diskurs» erfolgte nach längeren Vorarbeiten im April 1967.⁷⁵⁰ In den Belangen der historischen Fakten unterstützte ihn der Historiker und SDS[Sozialistischer Deutscher Studentenbund]-Mitglied Jürgen Horlemann.⁷⁵¹

Wenig später verfolgte das Ehepaar Weiss die 2. Sitzungsperiode des Russel-Tribunals in Stockholm, wo untersucht wurde, ob den USA mit ihrer Kriegsführung Völkermord und Kriegsverbrechen vorzuwerfen sei. Peter Weiss setzte sein Engagement gegen den Krieg in Vietnam im Februar 1968 fort, als er – auf dem Höhepunkt der internationalen studentischen Protestbewegung – auf dem Vietnam-Kongress des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes in Berlin sprach.

Im Mai und Juni 1968 unternahmen Gunilla Palmstierna-Weiss und Peter Weiss eine lang geplante ausgedehnte Reise in die Demokratische Republik Vietnam, wo sie mit politischen und kulturellen Repräsentanten zusammentrafen und eine Materialsammlung anlegten. Dieses Material sollte nach ihrer Rückkehr in zwei dokumentarische Berichte einfließen, die noch im gleichen Jahr in schwedischer und deutscher Sprache publiziert wurden:

- Weiss, Peter: *Notizen zum kulturellen Leben in der Demokratischen Republik Viet Nam*. Frankfurt a. M., 1968.
- Weiss, Peter: *Bericht über die Angriffe der US-Luftwaffe und -Marine gegen die Demokratische Republik Viet Nam nach der Erklärung Präsident Johnsons über die begrenzte Bombardierung am 31. März 1968*. [Voltaire Flugschrift. No. 23. 1968] Frankfurt a. M., 1968.

Uraufführung

Frankfurt a. M., Städtische Bühne, 20. März 1968, Regie Harry Buckwitz, Bühne/Kostüme Gunilla Palmstierna-Weiss⁷⁵².

Aufführungsorte/Ensembles und Regie der Aufführungen

«Viet Nam Diskurs» war in der Bundesrepublik Deutschland wie auch in der DDR nach der Uraufführung nur in je zwei vollwertige Inszenierungen zu sehen, so in München und Berlin/BRD beziehungsweise in Rostock und Berlin/DDR.

Das internationale Interesse und Echo blieb spärlich.

⁷⁴⁹ In Auszügen in der Anthologie zu finden.

⁷⁵⁰ Weiss nennt in der Vorbemerkung als Zeitraum der Niederschrift die Spanne von Juni 1966 bis Juli 1967. Weiss, Peter: *Dramen 2. Die Ermittlung, Lusitanischer Popanz, Viet Nam Diskurs*. Frankfurt a. M., 1968. S. 269–271. S. 271.

⁷⁵¹ Vogt, Jochen: *Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg, 1987. S. 106.

⁷⁵² Im «Bilderbuch der Schauspiel-Saison 1967/68» der Zeitschrift *Theater heute* ist eine Szene illustriert. Strauß, Botho: «Bilderbuch der Schauspiel-Saison 1967/68», in: Theater 1968. Sonderheft von *Theater heute*. Velber bei Hannover, 1968. S. 39–67. S. 41.

- München, Kammerspiele, Premiere 5. Juli 1968
Regie von Peter Stein und Wolfgang Schwiedrzik,
Inszenierung mit Agitpropcharakter, Kollekte nach der Aufführung
- Berlin/BRD, Schaubühne im Halleschen Ufer, Premiere 15. Januar 1969, Inszenierung im Cabaret-Stil⁷⁵³ mit Anlehnung an das «Bread-and-Puppet-Theatre», Kollekte nach der Aufführung
- Rostock, Volkstheater, Premiere 4. April 1968
Regie Hanns Anselm Perten
- Berlin/DDR, Berliner Ensemble, Premiere 4. Mai 1968
Regie Ruth Berghaus, Bühne Andreas Reinhardt

Kommentare zu Stück und Aufführungen

- Alter, Nora M.: *Vietnam Protest Theater. The Television War on Stage*. Bloomington/Indianapolis, 1996. S. 68–78.
- Howald, Stefan: «Viet Nam Diskurs», in: Rector, Martin/Weiß, Christoph (Hrsg.): *Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen*. Verschiedene AutorInnen. Opladen/Wiesbaden, 1999. S. 176–192.
- Sareika, Rüdiger: «Peter Weiss' Engagement für die <Dritte Welt>. *Lusitanischer Popanz und Viet Nam Diskurs*», in: Gerlach, Rainer (Hrsg.): *Peter Weiss. materialien*. Frankfurt a. M., 1984. S. 249–267.
- Schmitz, Ingeborg: *Dokumentartheater bei Peter Weiss. Von der «Ermittlung» zu «Hölderlin»*. Frankfurt a. M., 1981. S. 110–145.
- Schumacher, Ernst: ««Viet Nam Diskurs» in Rostock» [1968], in: Canaris, Volker (Hrsg.): *Über Peter Weiss*. Verschiedene Autoren. Frankfurt a. M., 1970. S. 106–111.
- Strauß, Botho: «Bilderbuch der Schauspiel-Saison 1967/68», in: Theater 1968. Sonderheft von *Theater heute*. Velber/Hannover, 1968. S. 39–67. Hier insbesondere das Kapitel: «Vietnam und die Bühne». S. 40f. S. 41 zeigt 3 Szenenphotographien von den Aufführungen in Ost-Berlin, Frankfurt a. M. und Rostock.
- Warneken, Bernd Jürgen: «Kritik am <Viet Nam Diskurs>» [1970], in: Canaris, Volker (Hrsg.): *Über Peter Weiss*. Verschiedene Autoren. Frankfurt a. M., 1970. S. 112–130.

Aufbau und Inhalt des Stückes

In einer szenischen Collage veranschaulicht das Stück «Viet Nam Diskurs» in zwei Teilen zu je elf Szenen (Weiss nennt sie Stadien) zweieinhalb Jahrtausende vietnamesischer Geschichte als eine «Geschichte der Machtergreifungen, Kolonialisierungen und Befreiungen», «die immer wieder zu Unterdrückungen erstarren».⁷⁵⁴ Teil I um fasst die Spanne von ca. 500 v. Chr. bis 1952 an verschiedenen Orten, vornehmlich in Vietnam; Teil II beleuchtet den Zeitraum von 10 Jahren in Nord- und Süd-Vietnam sowie in den USA.

Nachdem der erste Teil des Stücks aufgezeigt hat, dass dem vietnamesischen Volk aus der langen Tradition seines Kampfes gegen Fremdherrschaft und Ausbeutung eine moralische und politische Stärke erwachsen ist, schildert der zweite Teil die jüngsten historischen Entwicklungen und Ereignisse. Im beleuchteten Zeitabschnitt von rund zehn Jahren konzentriert sich die Szenenfolge insbesondere auf die amerikanische Aggression in Vietnam. Weiss lässt also die Agierenden auf der geschichtlichen Bühne Vietnams als Gegenspieler auftreten, entlarvt ausländische und einheimische Beherrscher als Unterdrücker des Volkes. Das Geschichts-Drama ist vom Autor als ein grosses

⁷⁵³ Laut Melchior Schedler handelt es sich um die Regiearbeit von Schwiedrzik und Stein (Münchener Inszenierung). Siehe: Schedler, Melchior: «Kunst drängt auf die Bühne, Theatralisches macht sich in den Bildenden Künsten bemerkbar», in: *Theater heute*. Heft 9, September 1970. Velber bei Hannover, 1970. S. 32–38. S. 37.

⁷⁵⁴ Vormweg, Heinrich: *Peter Weiss*. München, 1981. S. 104.

«Bühnenexerzieren»⁷⁵⁵ angelegt, basierend auf der politischen Debatte – oder eben einem «Diskurs» – von Regierungsmitgliedern, führenden Militärs und Wissenschaftlern der USA. Als konfliktbestimmend unterstreicht Weiss die nationalen und sozialen Gegensätze, die er grundsätzlich erst im Sozialismus und nach Beseitigung des herrschenden Imperialismus für dauerhaft aufhebbar hält. Die Schauspieler agieren nicht als «Charaktere im herkömmlichen Sinn», vielmehr lässt Weiss sie «einzig als Träger wichtiger Tendenzen und Interessen» auftreten.⁷⁵⁶ Im ersten Punkt seiner zeitgleich zum «Viet Nam Diskurs» publizierten «Notizen zum dokumentarischen Theater» legt der Autor seine Auffassungen dar und postuliert, dass das dokumentarische Theater «sich jeder Erfindung» enthalte, im Gegenteil übernehme es «authentisches Material» und gebe dieses «im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder.»⁷⁵⁷

Im vorliegenden Zusammenhang ist der zweite Teil des Stückes relevant, weshalb nur dieser hier detailliert zur Sprache kommen soll. Hier werden in den ersten drei Stadien die Beweggründe der US-Regierung aufgezeigt, welche sie zur Einmischung in die Angelegenheiten Vietnams motiviert hatten. Auf Grund wirtschaftlicher und politischer Interessen sollte im fernen Osten ein ‚serviler‘ Staat aufgebaut werden, selbst wenn es galt, die Traditionen, Werte und Wünsche der Einheimischen weitgehend zu missachten. Allerdings musste der amerikanischen Bevölkerung und der Weltöffentlichkeit plausibel suggeriert werden, dass es hier darum gehe, den Angriff eines gefährlichen, die westliche Zivilisation und deren Errungenschaften bedrohenden Feindes, nämlich des Übels Kommunismus, mit allen Mitteln abzuwehren. Wo keine konkrete Aggression vorgewiesen werden konnte, musste eine simuliert werde.

Indem Weiss die seiner Meinung nach wahren Beweggründe der USA für ihr Vorgehen in Vietnam mittels seines Zusammenschnitts von öffentlichen Informationen und verschwiegenen Machenschaften entlarvt, straft er die amerikanischen Regierungsverlautbarungen Lügen. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sollten in die Lage versetzt werden, sich der Ungeheuerlichkeit und Schamlosigkeit der Täuschungsmanöver zu vergewissern, um als aufgeklärte Zeitgenossen gegen solche Manipulationen besser gefeit zu sein.⁷⁵⁸ Das im Teil II fortwährende Zitieren und Montieren authentischer Äusserungen amerikanischer Politiker über das Eingreifen in Vietnam hat zum Ziel, «die besprochenen Massnahmen in ihrer Ungeheuerlichkeit als Systemimmanenz des Imperialismus» ans Licht zu bringen und «gerade als unemphatische *nackte Tatsachen* [sic!] dem Zuschauer ein Licht auf[zu]stecken»⁷⁵⁹. Die Nähe des im Stück Dargelegten zur historischen Wirklichkeit unterstreicht Weiss mit dem – in den Regieanweisungen vorgeschlagenen – Einsatz von Leuchtbildern [sic!] und Lautsprecheransagen. Es werden die auftretenden Personen als politische Persönlichkeiten vorgestellt, Angaben zur Situation, zu Ort und Zeit gemacht sowie in den Chorpässagen die Ereignisse knapp und präzise dargelegt.

In verschiedenen Szenen sind die unlauteren, unter dem Deckmantel der Verschwiegenheit vorgenommenen Absprachen der Mächtigen blossgestellt und die Gewalt, die das Amerika konforme Regime in Vietnam gegen die Bevölkerung ausübt, vor Augen geführt. Die Eskalation diverser Terrorakte an Zivilisten wird auf der Bühne von einzelnen Sprechern in markanten Voten vorge tragen und kommt pantomimisch zur unverhohlenen Darstellung. Weiss' Regieanweisung lauten etwa: «Die Gruppe der Bevölkerung liegt wie Leichen im Massengrab» oder «Pantomime brutaler Gewalt».⁷⁶⁰

⁷⁵⁵ Schumacher, Ernst: «Vietnam-Diskurs» in Rostock» [1968], in: Canaris, Volker (Hrsg.): *Über Peter Weiss*. Verschiedene Autoren. Frankfurt a. M., 1970. S. 106–111. S. 107.

⁷⁵⁶ Peter Weiss' Vorbemerkung zum «Viet Nam Diskurs», in: Weiss, *Dramen* 2. S. 269.

⁷⁵⁷ Weiss, Peter: «Notizen zum dokumentarischen Theater», in: *Theater Heute*. Heft 3, März 1968; sowie in: Weiss, Peter: *Rapporte* 2. Frankfurt a. M., 1971. S. 91–104. In Auszügen abgedruckt in der Anthologie.

⁷⁵⁸ In einem Interview empörte sich Weiss, dass zur Zeit der Fertigstellung und Aufführung des Stückes in den westdeutschen Medien wie auch auf Regierungsseite Verlautbarungen zum Thema Vietnam unkritisch von Communiqués der amerikanischen Regierung paraphrasiert wurden: «Systematisch ist die Nachrichtengebung zum Beispiel in folgenden Fällen: der FLN [Nationale Befreiungsfront von Süd-Vietnam: verbündete Oppositionsgruppen unter Mitwirkung von Nord-Vietnam] wird diskriminierend bezeichnet als <der Vietcong>, <die Kommunisten>, <die Aggressoren>, <die Terroristen>. Durchgehend wird von der <Aggression aus dem Norden> gesprochen, aber von der <Pazifizierung> der Amerikaner. Die Aktivität der Amerikaner in Laos wird wieder einmal vorbereitet durch Meldungen <Kommunistischer Infiltration>. Der einzige und wirklich wahre Verbündete, den Amerika heute hat, ist die Bundesrepublik.» In: «Die Bundesrepublik im Morast. Spiegel-Interview mit dem Dramatiker Peter Weiss», in: *Spiegel*. Nr. 2, 1968. Hamburg, 1968. S. 184. Zitiert nach: Schmitz, Ingeborg: *Dokumentartheater bei Peter Weiss. Von der «Ermittlung» zu «Hölderlin»*. In der Reihe: Europäische Hochschulschriften. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 377. Frankfurt a. M., 1981. S. 139.

⁷⁵⁹ Schumacher, S. 110.

⁷⁶⁰ Weiss, *Dramen* 2, S. 421, 428.

Die verschiedenen sich zu Wort meldenden Chöre im Stück fassen die Ereignisse jeweils zusammen, verleihen Stellungnahmen Gehör und verdeutlichen so die Stossrichtung des Stücks. Im vorletzten Stadium lässt Weiss drei Chorgruppen gleichzeitig in Erscheinung treten, um eine umfassende Einschätzung der Vorgänge in Vietnam zur Sprache zu bringen: Chor I vertritt die Position der Mächtigen in den USA, Chor II verkörpert die Anliegen der Mehrheit der amerikanischen Bevölkerung, die dem Vietnamkrieg zwischenzeitlich sehr kritisch gegenübersteht, Chor III vertritt die zum Widerstand entschlossenen Vietnamesen.⁷⁶¹ In der Kontroverse zwischen Chor I und II wird die Haltung des Autors noch einmal offenkundig. Desillusioniert, mit Sarkasmus, antworten die Kritiker der amerikanischen Politik auf die Augenwischereien ihrer Regierung:

«Ja / Wir sehen / was ihr / aus dem Überschuss macht / Kampfflugzeuge / Raketen Bomben / Napalm und Gas / Panzer Automobile / Fernsehgeräte / auf deren Bildschirmen ihr / uns zeigt bei Tag / und bei Nacht / Generäle und Stars / brennende Dörfer / Leichenhaufen / Ruinen und Schrott / Ja / wir sehen / was ihr / aus dem Überschuss macht».⁷⁶²

Weiss gibt durch den Sprechchor zu verstehen, dass er neben den vor Ort eingesetzten realen Waffen auch das Fernsehen als Teil des Arsenalts klassifiziert und den Krieg als eine Art filmische Produktion für den Bildschirm wertet.⁷⁶³

Als Quintessenz des Vorgeführten öffnet der Schlusschor, der von allen Spielern gemeinsam gestellt wird, das Stück in die Zukunft. Das deklamierte Fazit ordnet den Krieg in die allgemeinen politischen Gegensätze der Kontrahenten ein und formuliert einen auf das aktuelle Weltgeschehen [1968] weisenden Appell – der Sprechchor resümiert im Finale: «Wir zeigten den Anfang. Der Kampf geht weiter.»

Inszenierung und Rezeption

Weiss betont in seiner Vorbemerkung zur Inszenierung unter Punkt 5, dass «bei der Aufführung des Stücks grösste Einfachheit gelten soll. Der Verzicht auf Kostümierung und die Beschränkung auf sparsamste dekorative Einzelheiten weisen darauf hin, dass die Spieler Wort, Gestik und Gruppierung zum zentralen Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung machen müssen.»⁷⁶⁴

Ernst Schumacher äusserte sich in seiner Besprechung der Rostocker-Aufführung dankbar für die formale Zurückhaltung bei der Thematisierung der historischen und aktuellen Ungeheuerlichkeiten:

«Die Bilder der heutigen Wirklichkeit Vietnams durch Fernsehen und Film, auch durch die Zeitung ständig vor Augen, dadurch befähigt, sich das Ausmass und Unmass des Krieges vorzustellen, ist man froh, dass der Autor nicht versucht, diese Wirklichkeit unmittelbar ins theatralische Bild bringen zu wollen, sondern sich auf die Vermittlung von Fakten beschränkt, die diesen Krieg in Vietnam in seiner revolutionären Bedeutung für die gesamte Welt erklären hilft.»⁷⁶⁵

Die Rollen sind numeriert, die Akteure übernehmen unablässig andere darstellerische Funktionen, finden sich ausserdem zu wechselnden Gruppierungen und Chören zusammen. Die szenische Umsetzung der historischen Ereignisse ist bei der Fülle der auszubreitenden historischen Fakten und politischen Informationen eingeschränkt. Da das gesprochene Wort stets im Vordergrund der Inszenierung steht, finden theatralische Mittel wie Musik, Tanz und Pantomime nur sparsam Verwendung.

Während Schumacher die Qualität einer öffentlichen Tribüne, gar eines öffentlichen Tribunals an Weiss' Dramatik lobt und in der Rostocker Inszenierung einen überzeugenden Beweis sieht, dass auf der Bühne gemäss Schillerscher Erwartung der «Menschheit grosse Gegenstände» abgehandelt wer-

⁷⁶¹ Während Chor I und II in Weiss gekleidet sein sollen, präsentiert sich Chor III, weil Vertreter vietnamesischer Anliegen, ganz in Schwarz. Das Stück ist in seinem ersten Teil antikapitalistisch, dann im zweiten Teil dezidiert antiamerikanisch.

⁷⁶² Weiss, *Dramen 2*, S. 452. Chortext: Chor II in Teil II, Stadium X.

⁷⁶³ Alter, Nora M.: *Vietnam Protest Theater. The Television War on Stage*. Bloomington/Indianapolis, 1996. S. 71: Diese Verbindung zwischen Kriegshandlung und Medien bewertet Weiss ähnlich wie später Paul Virilio in verschiedenen Schriften. Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München/Wien, 1986. Französische Erstausgabe: Paris, 1984. Ders.: *Krieg und Fernsehen*. München/Wien, 1993. Französische Erstausgabe: Paris, 1991.

Zu diesem Sachverhalt auch die Ausführungen zu Edward Kienholz' «The Eleventh Hour Final» in Teil III dieser Untersuchung.

⁷⁶⁴ Weiss, *Dramen 2*, S. 271.

⁷⁶⁵ Schumacher, S. 110f.

den können,⁷⁶⁶ nennt Klaus Harro Hilzinger in seiner Untersuchung zum Dokumentartheater den «Viet Nam Diskurs» «stilistisch brüchig», das Stück zerfalle «allein vom Umfang des stofflichen Vorwurfs her in ungleichwertige Teile»⁷⁶⁷. Reinhard Baumgart übt ebenfalls deutliche Kritik am Text:

«Das Stationen-Theater von Weiss stellt historische Zustände wie immer ähnliche nebeneinander. Unfähig oder unwillig, die blosse Reihung von Zustandsbildern in einen Prozess, in Dialektik zu überführen, bleibt der Autor auf einer Indizienkette sitzen, die eigentlich nur hergibt, was dieses Stück gerade nicht vermitteln wollte: Fatalismus, Frustration.»⁷⁶⁸

Ähnlich argumentiert Bernd Jürgen Warneken in seinem Aufsatz, wenn er die Affinität des Autors zu Parolen und Daten kritisiert:

«In Wahrheit nimmt es [das dokumentarische Theater] Wirklichkeitspartikel aus dem Kontext, der ihre Bedeutung definieren liess, und unterwirft sie einem Stilisationsprinzip, das sie, weil sie doch dokumentieren sollen, nicht gänzlich einem neuen Bezugssystem anverwandelt. Daraus entstehen Antinomien [Widersprüche]. Ohne historische Vorkenntnis ist man kaum imstande, den Stellenwert einer angesprochenen Begebenheit zu erkennen.»⁷⁶⁹

Die dezidierte politische Färbung und Parteinahme des Weiss'schen Dokumentarstückes liess die Rezensenten ihre Kritiken titeln mit «Vietnam oder: Die Bühne als politische Anstalt», «Einparteienstück als Geschichtsunterricht» oder «Der lange Feldzug des Peter Weiss»⁷⁷⁰.

So attestiert auch Botho Strauß dem dokumentarisch politischen Theater im Allgemeinen und dem Weiss'schen Diskurs im Besonderen das Potential, beim Publikum einen Gesinnungswandel auszulösen:

«Wie immer man den unmittelbaren Nutzen von politischem Theater bewerten mag: diese Theater, einmal betrachtet als objektives, veröffentlichendes Erscheinungsbild all dessen, was uns als Gesellschaftswesen betrifft und erregt, spiegelt in diesem Jahr [Saison 1967/68] eine – fast abrupte – Veränderung unseres politischen Bewusstseins wider. [...]»⁷⁷¹

Nicht zuletzt deshalb bezeichnet er in seinem «Bilderbuch der Schauspiel-Saison 1967/68» den «Diskurs über Viet Nam» [sic!] als eines der spektakulärsten Theater Ereignisse der Saison. Er verteidigt – entgegen anderer kritischer Stimmen – die im Stück unmissverständliche Parteilichkeit des Autors und das daraus resultierende Tendenziöse als Notwendigkeit angesichts der Aktualität der Greuel in Fernost:

«Die in der drei Jahre zurückliegenden <Ermittlung> erreichte Ordnung, Konzentration und Geschlossenheit hat der <Viet Nam Diskurs> nicht für sich in Anspruch nehmen können, dieser in die Szene berufene Fall ist nicht schon <bewältigungsreif>, ihn bedroht kein Verjährungsparagraf, der Krieg dauert an zur gleichen Zeit, da das Stück abends in den Theatern die Vorgeschichte dieses Krieges erzählt. Gegenüber Vietnam verbietet sich jeder neutrale, jeder Einerseits-Andererseits-Standpunkt, diese Erfahrung führt Peter Weiss zur Auflösung der objektivierenden Dokumentartheaterform: jetzt mischt sich Information mit Agitation, Pamphlet und Zitat, Song und Referat, Exotik und Karikatur, und vor allem: Analyse und Utopie spielen ineinander. Was ist uns dann schliesslich dies Vietnam, das uns Peter Weiss nahe bringen möchte? Es ist jedenfalls mehr Fiktion als Präsenz, es siedelt vor allem im Brennpunkt der sozialistischen Hoffnung. Davon hat wohl am ehesten die mitreissende, szenisch am deutlichsten arbeitende Rostocker-Aufführung einen Begriff vermittelt, weniger die puristische in Frankfurt, am allerwenigsten jene des Berliner Ensembles, wo der <Diskurs>, die Information durchs gesprochene Wort, von Sprechgesang, Melodram, Tanzfiguren und Maskerade zugedeckt wurde. Die Auseinandersetzung mit dem Stück

⁷⁶⁶ Schumacher schliesst seine Ausführungen über die Rostocker Aufführung mit dem begeisterten Fazit: «Hier fand politisches Theater im besten Sinne statt». Schumacher, S. 111.

⁷⁶⁷ Hilzinger, Klaus Harro: *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*. In der Reihe: Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 15. Tübingen, 1976. S. 103.

⁷⁶⁸ Baumgart, Reinhard: «In die Moral entwischt? Der Weg des politischen Stückeschreibers Peter Weiss», in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Peter Weiss*. In der Reihe: Text + Kritik. Bd. 37. S. 8–18. S. 14. Zitiert nach: Hilzinger, S. 105 mit Anm. 4.

⁷⁶⁹ Warneken, Bernd Jürgen: «Kritik am <Viet Nam Diskurs>» [1970], in: Canaris, Volker (Hrsg.): *Über Peter Weiss*. Verschiedene Autoren. Frankfurt a. M., 1970. S. 112–130. S. 122.

⁷⁷⁰ Joachim Kaiser in der *Süddeutschen Zeitung*. 22. März 1968. S. 71; Max Christian Feiler im *Münchener Merkur*. 8. Juli 1968; Günther Rühle in *Frankfurter Allgemeine*. 22. März 1968. S. 70.

⁷⁷¹ Strauß, Botho: «Vietnam und die Bühne», Kapitel in: «Bilderbuch der Schauspiel-Saison 1967/68», in: Theater 1968. Sonderheft von *Theater heute*. Velber bei Hannover, 1968. S. 39–67. S. 40.

selbst und gleichzeitig mit dem Paradox, auf dem Theater über Vietnam zu verhandeln, haben Wolfgang Schwiedrzik und Peter Stein in ihrer Münchner Inszenierung eingebracht.»⁷⁷²

Nachdem die dokumentarische, streng den Vorgaben des Autors folgende Inszenierung in Frankfurt a. M. für langweilig befunden worden war und die Aufmerksamkeit des Publikums nicht zu galvanisieren vermocht hatte,⁷⁷³ wählten Peter Stein und Wolfgang Schwiedrzik für die Aufführung an den Münchner Kammerspielen einen spielerischeren Umgang mit dem Faktenmaterial, indem sie aus der Szenenfolge eine Revue werden liessen. Den Regisseuren war daran gelegen, die Geschichte theatralisch zu vermitteln. Also kommentierte ein Conferencier – Cabaret gleich – das vorgespielte historische Geschehen mit witzigen und frechen Einwüfen. Die Ironie gipfelte im Slogan «Dokumentartheater ist Scheiße», der gross an der Bühnenrückwand montiert war. Das Publikum nahm diese Form der Inszenierung überraschend positiv auf, mochte nebst dem Revue-Konzept insbesondere die Karikierung der historischen Persönlichkeiten Eden, Dulle, und Churchill mittels riesiger Papiermäché-Köpfen⁷⁷⁴.

Die Münchner und später auch die West-Berliner Aufführung nahmen unmissverständlich Partei für die Seite der Vietcong, so dass am Ende der Darbietung sogar eine Kollekte für diese erfolgte. Die bei der Premiere in München gespendeten rund 500 DM waren der eigentliche Skandal dieser Inszenierung, versties doch die Aktion gegen die Theaterregeln, so dass die Inszenierung nach drei Aufführungen vom Spielplan genommen werden musste. In Berlin wurde das Stück sogar nur zweimal gegeben, da das Sammeln von Geld – in Berlin an sich gestattet – zum genannten Verwendungszweck, laut Polizei-Chef, ein zu grosses Risiko öffentlichen Aufruhrs mit sich gebracht hätte.⁷⁷⁵

⁷⁷² Strauß, S. 40f.

⁷⁷³ Zu den verschiedenen Inszenierungen und Publikumsreaktionen: Alter, Nora M.: *Vietnam Protest Theater. The Television War on Stage*. Bloomington/Indianapolis, 1996, S. 76–78.

⁷⁷⁴ Dieselbe Inszenierung wurde auch an der Schaubühne Berlin gegeben. Eine Szenenphotographie der amerikanischen Politiker mit Pappköpfen findet sich bei: Schedler, Melchior: «Kunst drängt auf die Bühne, Theatralisches macht sich in den Bildenden Künsten bemerkbar», in: *Theater heute*. Heft 9, September 1970. Velber bei Hannover, 1970. S. 32–38. S. 37.

⁷⁷⁵ Hierzu Alter, S. 76–77 mit Anm. 44.

Teil V – Anthologie und Glossar

Anthologie – ausgewählte Texte

Günther Anders • Umberto Eco • Nelson Goodman • Georg Hensel • Joachim Herz • Werner Hofmann • Hans Heinz Holz • Herbert M. Hurka • Hans Robert Jauss • Allan Kaprow • Edward Kienholz • Udo Kultermann • Hans-Ties Lehmann • Johann Heinrich Müller • Viktor Schklowskij • Susan Sontag • Victor Turner • Peter von Matt • Peter Weiss • Jürgen Wertheimer

Glossar

Absurdes Theater – Damentheorie • Armes Theater – Jerzy Grotowski (1968) • Bertolt Brecht – Damentheorie • Dokumentarisches Theater • Dramaturgie • Environmental Theatre • Groteske • Katharsis (Wirkungstheorien) • Living Theatre • Parabelstück • Performance • Politisches Theater • Tableau • Totentanz – szenisches ›Memento mori‹ des Mittelalters • Verfremdung / Verfremdungseffekt (V-Effekt)

Anhang

Abbildungsnachweis

Bibliographie

Publikationen zu den thematisierten Künstlern

Christian Boltanski • Jürgen Brodwolf • Jochen Gerz • Duane Hanson • Menashe Kadishman • Edward Kienholz • George Segal • Jean Tinguely

Publikationen zu spezifischen Themenschwerpunkten

- Historie – Politik – Erinnerungskultur
- Historie – Politik – Erinnerungskultur: Holocaust
- Historie – Politik – Erinnerungskultur: Vietnam-Krieg
- Denk- und Mahnmäler
- Zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Tod
- Kunst – zu ausgewählten Aspekten des plastischen Schaffens im 20. Jahrhundert
- Philosophie und Kunsttheorie
- Theater, Stücke und Inszenierungen sowie Theaterwissenschaften
- Medien

Teil V – Anthologie und Glossar

Anthologie – ausgewählte Texte

Günther Anders
Umberto Eco
Nelson Goodman
Georg Hensel
Joachim Herz
Werner Hofmann
Hans Heinz Holz
Herbert M. Hurka
Hans Robert Jauss
Allan Kaprow
Edward Kienholz
Udo Kultermann
Hans-Ties Lehmann
Johann Heinrich Müller
Viktor Schklowskij
Susan Sontag
Victor Turner
Peter von Matt
Peter Weiss
Jürgen Wertheimer

Anthologie – ausgewählte Texte

Anders, Günther: *Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966*. München, 1985².

S. 39: 17. August, *Phantasie als Wahrnehmung*

«Da unsere nackte Wahrnehmung für die Auffassung der heutigen Welt nicht ausreicht, da sie für die enormen, richtiger: die monströsen Ausmasse dessen, was wir selbst anrichten können, zu kurzsichtig bleibt, da sie das Monströse in Unmonströses verwandelt, wird sie, wie widersinnig das auch klingen mag, zu einer Spielart von «Phantasie». Wer glaubt, die Welt sei so, wie er sie wahrnehme, der phantasiert, weil er untertreibt. Denn nicht nur der Übertreibende phantasiert, sondern auch der Untertreibende.

Vielmehr haben wir, da die Wahrheit unserer monströsen Verhältnisse nicht ohne weiteres, also nicht mit nacktem Auge, wahrnehmbar ist, Phantasie zur Korrektur einzusetzen. [...] *Phantasie hat, da ihr Gegenstand: die phantastische Wirklichkeit, selbst phantastisch ist, als eine Methode der Empirie zu funktionieren, als Wahrnehmungsorgan für das tatsächlich Enorme, als ein Werkzeug, das zwar nicht, wie das Auge, an ein Stück Leib gebunden ist, «dafür» aber auch nicht an dessen Insuffizienz, nämlich an dessen Kurzsichtigkeit. Sowenig das Teleskop unsere Sehfähigkeit überflüssig macht, umgekehrt dort, wo es eingesetzt wird, unserem Hinblicken und Erkennen erst seine rechte Chance gibt, sowenig macht die Phantasie unsere Wahrnehmung überflüssig, vielmehr eben erst möglich und effizient. – Mindestens dasjenige Enorme müssten wir uns vorstellen können, das wir selbst herstellen und verschulden können. [...]*»

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M., 1973. 1990⁵. Italienische Originalausgabe: Mailand, 1962.

S. 178: «Es kommt [...] zu einer Dialektik zwischen dem Werk und der Erfahrung, die ich damit mache, und es wird gefordert, dass ich das Werk auf der Grundlage meiner Erfahrung beurteilen und meine Erfahrung auf der Grundlage des Werkes kontrollieren soll. [...] Und das einzige Mittel, das ich besitze, um ein Werk zu beurteilen, ist eben diese Entsprechung zwischen meinen Rezeptionsmöglichkeiten und den bei der Gestaltung von seinem Schöpfer implizit manifestierten Intentionen.»

S. 182: «Es handelt sich also um eine menschliche Kommunikation, um den Weg von einer Intention zu einer Rezeption [...].»

Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte*. Frankfurt a. M., 1994. Italienische Erstausgabe 1964.

S. 33f.: «Der Aufstieg der unteren Klassen zur (formal) aktiven Teilnahme am öffentlichen Leben und die Erweiterung sowohl des Informationsflusses als auch der Informationsbestände haben die neue anthropologische Situation der «Medienzivilisation» hervorgebracht. Innerhalb dieser Zivilisation werden alle Angehörigen der Gemeinschaft in unterschiedlichem Masse zu Adressaten einer intensiven, ununterbrochenen Produktion von Botschaften, die industriell in Serie gefertigt und in den kommerziellen Kanälen eines Konsums übermittelt werden, den das Gesetz von Angebot und Nachfrage steuert. Sind diese Produkte einmal als Botschaften definiert (und ist die Definition der «Massenkultur» vorsichtig zu der der «Massenkommunikation», der *mass media* verändert), bedarf es ihrer Strukturanalyse, die nicht bei der Form der Botschaft verweilen oder innehalten darf, sondern die auch klären muss, wie stark die Form von den objektiven Bedingungen der Sendung determiniert ist (die somit auch die Bedeutung, die Informationskapazität der Botschaft bestimmt). Hat man erkannt, dass diese Botschaften sich an eine vielzählige und vielfältige Totalität von Empfängern werden, müssen zweitens auf empirischem Weg die unterschiedlichen Rezeptionsweisen, je nach den historischen oder soziologischen Umständen und nach der Differenzierung des Publikums erkundet werden. [...] Wenn feststeht, in welchem Grade die Sättigung mit den verschiedenen Botschaften Massenverhalten durchsetzen hilft, sind die Möglichkeiten und die Grundbedingungen kultureller Intervention in diesen Zustand zu ermitteln.»

Eco, Umberto: «Das Zeichen im Theater», in: ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München, 1990². Italienische Erstveröffentlichung als Tagungsbeitrag Venedig, 23. 9. 1972: «Per una semiotica del teatro».

S. 63: «Dennoch ist es kein Zufall, wenn wir zur Bezeichnung der Theateraktion den Ausdruck «Darstellung» oder «Vorstellung» im Sinne von «Repräsentation» benutzen, also denselben, der auch für das Zeichen benutzt wird. Die Theateraktion eine «Show» zu nennen, betont nur ihr Moment der Zurschaustellung einer bestimmten Realität; sie ein «Spiel» zu nennen, betont ihre spielerischen und fiktionalen Züge; sie eine «Performance» zu nennen, betont ihre ausführenden und gestalterischen Moment; aber sie ein «Darstellung» zu nennen, betont den Zeichencharakter jeder Aktion auf dem Theater, wo etwas vorgeführt wird, fiktional oder nicht, durch eine Form von Gestaltung und zu spielerischen Zwecken, aber vor allem, damit es für etwas anders steht.»

Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M., 1995. Englische Originalausgabe: 1968.

S. 226–227: «Jede Vorstellung von ästhetischer Erfahrung als einer Art von emotionalem Bad oder Orgie ist einfach hirnverbrannt. Die beteiligten Emotionen sind eher gedämpft und indirekt, vergleicht man sie zum Beispiel mit der Furcht, dem Leid, der Depression oder dem Jubel, die durch eine tatsächliche Schlacht, einen schmerzlichen Verlust, eine Niederlage oder einen Sieg ausgelöst werden, und im allgemeinen sind sie auch nicht heftiger als die Erregung, die Verzweiflung oder die Hochstimmung, die die wissenschaftliche Erkundung und Entdeckung begleiten. Was der inaktive Zuschauer fühlt, bleibt weit hinter dem zurück, was die auf der Bühne dargestellten Charakter fühlen, und sogar hinter dem, was er selbst fühlen würde, wenn er Zeuge von Ereignissen im wirklichen Leben ist. Und wenn er auf die Bühne springt, um sich zu beteiligen, dann kann seine Reaktion nicht mehr ästhetisch genannt werden. Dass Kunst es mit simulierten Emotionen zu tun hat, legt – wie bei der Abbildtheorie der Repräsentation – die Vermutung nahe, Kunst sei nur ein ärmlicher Realitätersatz: Kunst sei Imitation und ästhetische Erfahrung ein Schnuller, der den Mangel an direkter Bekanntschaft und direktem Kontakt mit dem wirklichen nur zum Teil kompensiert.

Oft sind die an der ästhetischen Erfahrung beteiligten Emotionen nicht nur etwas gedämpft, sondern auch in ihrer Polarität umgekehrt. Wir begrüßen Werke, die Emotionen hervorrufen, die wir normalerweise meiden. Negative Emotionen wie Furcht, Hass, Abscheu können zu positiven werden, wenn sie durch ein Theaterstück oder ein Gemälde ausgelöst werden. Das Problem der Tragödie und das Paradox der Hässlichkeit kommen antiken und modernen Freudianern wie gerufen, und man hat die Gelegenheit nicht ungenutzt gelassen. Die Tragödie soll den Effekt haben, uns von aufgestauten und verborgenen negativen Emotionen zu reinigen oder uns wohlbemessene Dosierungen abgetöteter Viren zu verabreichen, um dem Wüten einer tatsächlichen Attacke vorzubeugen oder es zu mildern. Kunst wird nicht nur Linderung, sondern Therapie und versieht uns sowohl mit einem Ersatz für gute Realität als auch mit einem Schutz gegen schlechte Realität. Theater und Museen fungieren dann als Abteilungen der Gesundheitsämter.»

S. 228: zur «Dichotomie zwischen dem Kognitiven und dem Emotionalen»

«Auf die eine Seite stellen wir Sinnesempfindung, Wahrnehmung, Folgerung, Vermutung, jegliche nervenlose Untersuchung und Forschung, Tatsachen und Wahrheit; auf die andere Wohlgefallen, Schmerz, Interesse, Befriedigung, Enttäuschung, jegliche gehirnlose affektive Reaktion, Zuneigung und Abscheu. Dies versperrt, und das ziemlich wirkungsvoll, die Einsicht, dass Emotionen in der ästhetischen Erfahrung kognitiv funktionieren. Das Kunstwerk wird sowohl mit Gefühlen als auch mit den Sinnen erfasst. Emotionale Benommenheit macht hier ebenso definitiv, wenn auch nicht so vollständig, unfähig wie Blindheit oder Taubheit. Auch werden die Gefühle nicht ausschliesslich zur Erkundung des emotionalen Gehalts eines Werkes gebraucht. In gewisser Masse können wir fühlen, wie ein Gemälde aussieht, genauso wie wir sehen können, wie es sich anfühlt. Der Schauspieler oder Tänzer – oder der Zuschauer – bemerkt oder behält in der Erinnerung bisweilen eher das Gefühl einer Bewegung als ihre Struktur, wenn sich die beiden Aspekte überhaupt unterscheiden lassen. Emotion in der ästhetischen Erfahrung ist ein Hilfsmittel, mit dem sich entdecken lässt, welche Eigenschaften ein Werk hat zum Ausdruck bringt.»

Hensel, Georg: *Das Theater der siebziger Jahre. Kommentar, Kritik, Polemik.* Stuttgart, 1980.

«Abends im Theater ist die Welt schon in Ordnung», S. 56–58.

S. 57: «Der Mann [Karl Marx], der den Satz formuliert hatte: <Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt>, muss den Einfall, die Welt vom Theater her ändern zu wollen, für eine idealistische Schnapsidee halten.

Wie das bürgerliche Theater dient das politische Agitationstheater der genussvollen Selbstbestätigung seiner Produzenten. Falls Eskapismus reaktionär ist, dann ist auch Agitprop-Theater reaktionär, denn es ermöglicht die Flucht vor der realen politischen Welt mit ihrer unbehaglichen Mischung von Moral und blanker Unmoral auf die Bühne, in eine künstliche Welt, in der alle politischen Probleme simpel und lösbar sind. Das Theater als Disney-Land der Revolution gewährt dem zur Selbsttäuschung neigenden Zuschauer den Genuss, dass er sich für politisch tätig hält, während er sich gerade mit einer scheinpolitischen Ersatzbefriedigung vergnügt. Auch für diesen Zuschauer ist während der Vorstellung, spätestens aber bei der Diskussion, abends um elf die Welt wieder in Ordnung.»

S. 57f.: «Versuche, die Welt von der Bühne aus zu verändern, führen im günstigsten Fall dazu, dass sie zwar nicht die Welt, wohl aber die Bretter verändern, die sich so oft vergeblich darum bemühen, die Welt zu bedeuten. Da auch diese Bretter die Tendenz haben, sich vor den Kopf ihrer Betrachter zu schieben, sind Änderungen erwünscht, schon im Interesse der Kurzweil.

Zum Nachdenken bringen kann das Theater schon, selbstverständlich auch über die gesellschaftliche Lage des Betrachters. Das Theater hat dies von der Orestie des Aischylos an geschafft, und zum Nachdenken sollte es den Betrachter noch heute, selbstverständlich auch über seine gesellschaftliche Lage. Muss es denn immer gleich Bewusstseinsveränderung sein?»

Herz, Joachim: «Die Musik muss einem das Kostbarste sein», J. Herz im Gespräch mit Monika Seehof, in: *Bayreuther Tagblatt*, 8. 8. 1979.

Zitiert in: Herz, Joachim/Kobán, Ilse (Hrsg.): *Joachim Herz. Theater – Kunst des erfüllten Augenblicks. Briefe, Vorträge, Notate, Gespräche, Essays.* Berlin, 1989. S. 275.

«Theater ist etwas sehr Brisantes. Wenn tausend Menschen und mehr da sitzen und beobachten, was auf der Bühne geschieht, hat das eine ganz andere Sprengkraft, als wenn einer zu Hause vor einem Buch sitzt. Durch den Masseneffekt ist die Wirkung eine ganz andere, und es liegt in der Verantwortung der Bühnenkünstler, diese in die richtige Richtung zu lenken. Lessing hat gesagt <Kunst soll bessern> – allgemeiner und lapidarer kann man es gar nicht sagen. Die Kunst soll die Menschen menschlicher machen, soll mithelfen, dass sich die menschliche Gesellschaft nach oben entwickelt – wobei man verdammt aufpassen muss, dass sie nicht vielleicht das Gegenteil tut».

Herz, Joachim: «Inhalte theatralischer Kommunikation»: Referat auf dem Kongress «Raum und Theater», Erstpublikation in: *Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkung zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft.* 8. Weltkongress München 18.–25. 9. 1977. Beiträge zum Kongress. München, 1977. S. 140–147.

Neu aufgelegt in: Herz, Joachim/Kobán, Ilse (Hrsg.): *Joachim Herz. Theater – Kunst des erfüllten Augenblicks. Briefe, Vorträge, Notate, Gespräche, Essays.* Berlin, 1989. S. 292–300.

S. 292f.: «Wenn man den Leuten [Publikum] von der Bühne herab erzählt, was sie schon wissen, bleiben sie fort; aber sie bestehen darauf, im Theater bestätigt zu bekommen, was sie immer schon für möglich hielten. Wen erreicht Kritik, die das Theater übt – die Kritisierten? Oder bestätigt sie nicht vielmehr denen, die Kritik üben, deren Berechtigung? Die Botschaft vernimmt, wer dafür zumindest potentiell erreichbar ist. Das Feindbild wird entworfen für den, der es braucht. Wen aktiviert Theater? Lockt es den Sympathisierenden aus seinen Reserven, entlässt es seinen Besucher mit der beruhigenden Gewissheit, dass die Story nun abgewickelt, darüber hinaus nichts mehr zu bestellen sei – oder bleibt sein Eindruck als Stachel, wirkt das Spiel in die Wirklichkeit? Was bewegt die Theatermacher: das kleine Vergnügen zu verblüffen – oder das grosse Vergnügen, den Widerschein einer verblüffenden Wahrheit ins Visier bekommen zu haben?»

S. 294: «Theater meint Wirklichkeit – und alles an ihm ist ganz und gar künstlich. Es bildet Wirklichkeit ab in deren eigenen Dimensionen – und pflanzt in den Lauf der Stunden eine Zeit, die ganz und gar etwas anderes ist als die reale Zeit, errichtet im wirklichen Raum einen Kunstraum, der ganz und gar etwas anderes ist als der reale; zu keinem anderen Behufe, als Aussagen zu machen über die Wirklichkeit, über die sie bewegenden Kräfte und die ihr innewohnenden Möglichkeiten, Wünsche und Ängste projizierend in Traum und Utopie.»

S. 297: «Die Bühne möchte ihre Besucher ansprechen; also setzt sie diese erst einmal in Distanz, um den Spass sich leisten zu können, solche Distanz zu überspringen durch Ansprechen, Einbeziehen bis zur beinahe körperlichen Attacke. Der Zuschauer möchte angesprochen werden, und es scheint, dass heute dieser Wunsch ein besonders ausgeprägter ist: Sowohl die direkte Partnerschaft im Beinahe-Dialog als auch die Intimität des Nahebeieinanders in Kellerbühnen scheinen kennzeichnend für einen echten Trend der Zeit. Der Zuschauer möchte sicher gehen, dass er auch wirklich gemeint ist.»

S. 298f: «Theater wendet sich mit seinem Angebot an einen Zuschauer, den es zu kennen glaubt, weil es ihn nicht gibt: besagter, in der Vorstellung aller Theatermacher geisternder, notwenig dort beheimateter Zuschauer, der seine Apperzeptions-Flächen als Tabula rasa den auf ihn berechneten Informationen der Bühne preisgibt. Der reale Zuschauer tut uns diesen Gefallen nicht, er schaut hin, so wir nicht möchten, irrt ab, steigt aus, denkt sich sein Teil, überhört dabei wichtige Texte, die wir ihm gerade besonders ans Herz legen wollten. Er streitet mit dem Autor, streitet mit den Produzenten. Doch damit begibt er sich bereits in s Komödiantennetz. Er lässt sich ein auf den Disput, zugleich in mehreren Etagen: messend das Stück an der Wirklichkeit (und schon hat er einen neuen Aspekt eben dieser Wirklichkeit abbekommen), messend die Aufführung am Stück (und schon hat seine Phantasie für künftig eine mögliche Farbe mehr auf ihrer Palette), messend das Detail am Ganzen (und schon ist sein Urteil um einen Grad geschärft). Er steigt mitspielend ein – verfüllt er dem Sog der Geschehnisse oder zeigt ihm die Bühne «Es ginge auch anders»? Verfällt er der Bewunderung für die Macher oder bleibt er ihr kritischer Partner?

Geheime Lust des Theaters und wohl sein eigentlicher Motor: seine Zuschauer zu zwingen; aus dem zufälligen Besucher X den intelligiblen Zuschauer schlechthin zu machen, der das aufnimmt, was an ihn adressiert wurde, der so reagiert, wie man sich das vorgestellt hat. Mit den Methoden, die es dazu wählt, zeigt das Theater, was es von seinem Partner hält.»

Hofmann, Werner: *Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns.* Köln, 1969.

S. 15: «Der Künstler rivalisiert mit dem Politiker. 1. Das methodische Alibi meiner Auffassung von den politischen Konsequenzen des Kunstwerks lautet: Da Kunst verschiedenen Sinngebungen und Bereichen der Wirksamkeit angehören kann, ist ihr auch die politische Sphäre zugänglich. Künstler und Politiker handeln auf einem gemeinsamen Interessengebiet, ihr Objekt ist der Mensch, der überzeugt und gewonnen werden soll. Das Instrument der Überredung heisst Weltanschauung. In diesem vieldeutigen Begriff treffen alle künstlerischen und politischen Wunschbilder zusammen, deren Ziel die Veränderung konkreter Gegebenheiten ist. Künstler und Politiker wollen den Menschen nicht nur für sich gewinnen, sie wollen ihn und seine Welt verändern. Darin gründet ihre Rivalität. Als schöpferische Persönlichkeiten verstanden, streben Künstler und Politiker danach, das Rohmaterial von Mensch und Welt ihren Gestaltungsabsichten gefügig zu machen und zu einer integralen Sinngebung zu verdichten.»

Holz, Hans Heinz: «Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens», in: Szeemann, Harald (Hrsg.): *Befragung der Realität. Bildwelten heute. Begleitpublikation zur documenta 5*, 30. 6. – 8. 10. 1972, Kassel.

S. 1. 4: [Definition von Ästhetik]: «Das Kunstwerk ist Träger eines Sinnes, der unter einer bestimmten Form erscheint. Die Form ist verbunden mit dem Material. Die wechselseitigen Beziehungen, die Material, Form und Sinn miteinander eingehen, unterliegen inneren Gesetzen. Diese zu erforschen

und so die Kunst dem Verstehen zu erschliessen, ist Aufgabe der ästhetischen Betrachtung. Die Ästhetik ist also eine gegenstandstheoretische, keine psychologische Disziplin.»

S. 1. 4.: «Das Kunstwerk ist nun durchaus ein Gegenstand, der in unmittelbarem Hinblick aufgefasst wird; aber sein Gegenstandscharakter, uns etwas anderes als sich selbst zu zeigen, unterscheidet ihn von jedem anderen Gegenstand, der nur sich selbst gibt, und rückt ihn in eine Differenz zu sich selbst, die das Indiz dafür ist, dass an ihm als Gegenstand ein Reflexionsverhältnis entspringt. Ästhetische Anschauung ist dann eine Gegenstandsbeziehung, die Reflexion nicht in der Rückwendung des anschauenden Subjekts auf sich selbst, sondern in der Hinwendung auf den Gegenstand entspringen lässt. Solche Reflexion ist unabhängig von der Reflexivität des Künstlers oder des Betrachters, sie liegt im Kunstwerk, im ästhetischen Gegenstand selbst und macht dessen Verhältnis zur Wirklichkeit aus.»

S. 1. 6.: «Dass das Abbild die Wirklichkeit bedeutet, die es doch nicht ist, (obschon ihm selbst wiederum eigene Wirklichkeit zukommt), bedingt die Breite des Spielraums künstlerischer Darstellung, die von der magischen Identifikation des Signifikanden mit dem Signifikat bis zur ästhetische Autonomie des Werks reichen mag. Der Anspruch des Kunstwerks ist es, Nachahmung des Wirklichen in einer Gestalt zu sein, die dessen Wesen durch seine Erscheinung hindurch ansichtig macht.

Damit aber unterscheidet sich Kunst grundsätzlich von jeder blossen (zum Beispiel quasi photographischen Reproduktion der Wirklichkeit: nicht das Abgebildete macht das Kunstwerk aus, sondern die Abbildung, die Art und Weise der Wiedergabe des Abgebildeten. Doch ist diese Abbildung auch nicht rein begrifflich, wie die wissenschaftliche Beschreibung oder gar die mathematische Formel; sondern eben gestalthaft, sodass sie zwar die Erscheinung abbildet, aber das Wesen darin aufscheinen lässt.»

Holz, Hans Heinz: *Philosophische Theorie der bildenden Künste*. Bd. 1: Der ästhetische Gegenstand. Bielefeld, 1996.

S. 134: «Der schaffende Künstler hat es unmittelbar mit dem Gegenstand seiner Imagination zu tun, der Betrachter oder Leser – der naive sowohl wie der kritische – hingegen mit dem bereits geschaffenen Kunstwerk. Er erfährt den Gegenstand, um den es dem Künstler hing, immer in indirekter Einstellung, im Durchgang durch das Erlebnis des Kunstwerks, auf das sich die unmittelbare Einstellung richtet. Dieser Übergang von der *intenti recta* des Kunstgenußes zur *intentio obliqua* der Realitätserfahrung durch das Kunstwerk (im doppelten Sinne des <durch>, das die Transparenz und die Vermittlungsfunktion des Werks benennt) ist allem Kunsterleben wesentlich; denn das Kunstwerk ist nicht nur, sondern es *bedeutet* etwas. Die zweifach vermittelte Beziehung des Werks zur Wirklichkeit ist eine Grundrelation jeder Kunst.»

S. 134 f.: «In unserem Sprachgebrauch aber tritt heute Realität als Terminus für Wirklichkeit auf – und Realismus als Bezeichnung für die Weise künstlerischen Gestaltens betrifft folglich das Verhältnis von Werk und Wirklichkeit, den Wirklichkeitsgehalt des Werks. Realistisch ist nicht ein Kunstwerk, in dem der Stoff die Form bedingt, sondern in dem ein wesentliche Wirklichkeit ausgedrückt ist. Die Frage nach dem Wie dieses Ausdrückens und die Frage nach dem Was des Ausgedrückten stehen gleichermaßen in der Perspektive des <Prinzip Realismus>.»

S. 293: « Als Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung kann das Kunstwerk einfach emotionale Reaktionen hervorrufen, Vergnügen oder auch Missbehagen, ja Abscheu und Ekel. [...] Nun ist aber diese bloss sinnliche emotionale Wirkung zwar zureichend für die Freude am Kunstwerk, aber erfüllt [...] nicht dessen eigenen Anspruch auf Sinnhaftigkeit. Erst in der von der Anschauung ausgelösten Reflexion des Reflexionsgehalts, der in der Kunstform sich manifestiert, realisiert sich der *Sinn* des Werks als Konstitutivum seines Da-Seins. Es existiert nicht an sich, sondern für uns und durch uns vermittelt wieder für sich [...]. Das Kunstwerk setzt die Reflexion der Reflexion in Gang und ist somit das Medium, in dem sich der Widerspiegelungsgehalt des Dargestellten als Widerspiegelung einer Realität zeigt; damit aber wird das Spiegelbild übersetzbar in die durch es gespiegelte Realität. [...] Das Kunstwerk erzeugt in der Anschauung ein spekulatives Verhältnis.

Holz, Hans Heinz: *Philosophische Theorie der bildenden Künste.*

Bd. 3: Der Zerfall der Bedeutungen. Zur Funktion des ästhetische Gegenstandes im Spätkapitalismus. Bielefeld, 1997.

S. 46f.: Als Bedeutungsträger objektiviert das Kunstwerk zunächst eine vom Künstler erfahrene Bedeutsamkeit eines anschaulichen Sachverhalts; in welcher Hinsicht sich ein Sachverhalt als bedeutsam artikuliert, hängt wesentlich von dem historischen Kontext ab, in dem er sich präsentiert; so wird des Künstlers durch dessen eigene Lage bestimmt. Des weiteren erscheint das Kunstwerk auch dem Betrachter als bedeuten; er muss aufzuschliessen versuchen, was es mit dieser Bedeutung auf sich habe, er muss das Kunstwerk interpretieren, muss seinen Sinn gemäss den eigenen Erfahrungsgelalten und Erwartungen auslegen; so wird die Rezeption des Kunstwerks durch die Lage des Betrachters bestimmt. Sobald der Künstler das Werk zeigt – dem Publikum in Ausstellungen, dem Besucher im Atelier, dem Käufer oder Auftraggeber, dem er es aushändigt –, stellt er für das Werk eine Öffentlichkeit her, in der die zweite Bedeutungsbeziehung konstitutiv wird. Es ist nun nicht mehr nur der vergegenständlichte Ausdruck seiner Subjektivität; sondern im Medium dieser Subjektivität wollen die Betrachter etwas für sie Belangvolles erkennen. Das Kunstwerk beginnt zu sprechen. Es wird selbst ein Moment der Öffentlichkeit.

S. 47: Als etwas, das sich zeigt und spricht, mithin auf Rezipienten angewiesen ist, führt sich das Kunstwerk von selbst in die Gesellschaft ein. Nicht erst seine kontingenten Bestimmtheiten – etwa durch agitatorischen Inhalt (wie zum Beispiel bei der Flugblattgraphik der Reformationszeit), als mahnender Appell (wie beim Denkmal), als Ausrichtung einer Menge auf eine gemeinsame Meditationshaltung (wie beim Altarbild) – machen das Kunstwerk gesellschaftlich relevant; sondern bereits die elementare Tatsache, dass es zum Sich-Zeigen geschaffen und als Sich-Zeigendes akzeptiert wird. In dieser Hinnahme des Kunstwerks als ein Objekt, das dazu da ist, sich zu zeigen und betrachtet zu werden, liegt das unausdrückliche Vorverständnis eingeschlossen, dass es uns etwas zu sagen hat, obschon es, zum Beispiel im Gegensatz zum Plakat, keine unmittelbar verstehbare Aussage macht. Wenn auch die Beziehung des Werks zum Betrachter immer eine individuelle ist, insofern ein bestimmter Eindruck (der etwas anderes ist als bloss der sachliche Gehalt des Dargestellten) jeweils in einem Individuum geweckt wird, so geht doch die Wirkung (im doppelten Sinne des so-Wirkens und des Bewirkens) auf alle möglichen Betrachter. Das nur individuell Vollziehbare ist zugleich als allgemein, wenn auch je verschieden, so doch äquivalent Vollziehbares intentioniert. In dem Verschiedenheitsspielraum liegt die prinzipiell unabschliessbare Interpretierbarkeit, im Äquivalenzpostulat die Öffentlichkeit des Kunstwerks begründet. Dieser Öffentlichkeitscharakter macht das Kunstwerk, unabhängig von seinem ‚Inhalt‘, zum Politicum. Denn es hat teil an der allgemeinen Bewusstseinsbildung. *L’art pour l’art* ist ein ästhetizistisches Missverständnis, das den Künstler nicht von seinem Effekt entbindet.

S. 48f.: Insofern der Eindruck-von-etwas im Künstler wesentlich einmalig ist, die Wiedergabe des Eindrucks im Werk wesentlich öffentlich, ergibt sich für den Künstler die Aufgabe, durch seine Art der Wiedergabe das eigene Erlebnis in den Betrachtern zu wecken. Die Umsetzung des Individuellen zum Öffentlichen macht die Einmaligkeit und die Historizität des Kunstwerks aus. Hält sich die Wiedergabe an vorgegebene Beispiele oder Sehweisen und weckt also keine neuen, sondern nur weitere Eindrücke nach Art schon bekannter, dann bleibt das Werk epigonal; löst es beliebige Anempfingungen aus, dann bleibt es bloss subjektiv und konstituiert kein öffentlich Gemeinsames; ist der Sinn esoterisch verschlüsselt, so dass das Echo des Gemeinten nur in wenigen hervorgerufen wird, so ist die Öffentlichkeitsrelation gestört. Artikuliert hingegen das Werk einen Erlebnismodus seiner Betrachter dergestalt, das ihnen etwas Noch-Nicht-Bewusstes, aber gegenwärtig Aktualisierbares aufscheint, so greift es in den geschichtlichen Prozess fördernd ein. Die Art der Öffentlichkeitsbeziehung des Kunstwerks, sowohl der verfehlten und verkürzten wie der voll aufgeschlossenen, ist die soziologische Determinante des Kunstwerks.

In der bildenden Kunst wird die unmittelbare Anschauung reflexiv. Ist das sinnlich Wahrgenommene nur ein singuläres *factum brutum*, so wird es durch die Darstellung in der Kunst zum Moment einer verstehbaren Welt. Die bildende Kunst leistet also auf dem Boden der Sinnlichkeit das, was die Sprache durch Überführung des Wahrgenommenen in die Unsinnlichkeit des Begriffs erreicht: die Konstitution von Bedeutungen, das heisst Allgemeingegenständlichkeiten, die unsere gemeinsame Welt bilden.

Hurka, Herbert M.: «Meteo», in: ders.: *Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers*. Wien, 1997.

S. 152: «Der Wetterbericht schliesst die Nachrichtensendung ab. Am Schluss die Kartographie der Gross- und Kleinwetterlage. Die Geographie der Gewalt löst sich auf in die Geographie der Luftdruckgebiete, Wolkenwanderungen, Niederschlagsfronten und Temperaturschwankungen – nicht zufällig. Der Wetterbericht ist die etablierteste Konstante in der durchritualisierten Dramaturgie der Nachrichtensendungen – auf die Sekunde genaue Sendezeit, Techno-Fanfaren, Schriftbänder, Ankündigungen und so fort, die ein Gitterwerk um die Szenarien bilden und dafür sorgen sollen, dass von den Gewalt-Spots keine Funken in die Wohnzimmer schlagen, und die Sticks- und Chipsgemütlichkeit im Massaker endet.»

«Der allabendliche Wetterbericht trägt dazu bei, die harten Fakten der realen alltäglichen Gewalt von der Erde – und somit aus dem Konsumentenbewusstsein – gleich wieder zu entfernen, sie zu transzendieren und zu phantastischen Wolkenformationen verdampfen zu lassen. Doch dem entgegen, hat der moderne Nachrichtenmarkt eine beunruhigende Metaphorik hervorgebracht, die die Politik vor allem dort, wo ihre Fortsetzung mit anderen Mitteln droht oder schon eingesetzt hat, in meteorologische Termini einzugliessen versucht: Verhandlungsatmosphäre, politische Grosswetterlage, Klimaverbesserungen/-verschlechterungen zwischen Mächten, Eiszeit/Tauwetter in Beziehungen, sich über Regierungen zusammenbauende Unwetter, Bombenhagel, *hard rain*, *desert-storm*. Eine Metaphorik, die auch in literarischen Kontexten besonders vor dem ersten Weltkrieg anzutreffen ist, wie Ernst Jüngers Lyriismus *Stahlgewitter* beweist ...»

Jauss, Hans Robert: «Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung», 1972, in: Stöhr, Jürgen (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung heute*. Verschiedene AutorInnen. Köln, 1996. S. 15–41.

S. 21: «Ästhetische Erfahrung ist demnach immer sowohl Freisetzung *von* und Freisetzung *für*, wie sich schon an der Aristotelischen Lehre von der Katharsis [Läuterung der Seele von Leidenschaften als Wirkung des antiken Trauerspiels; das Sich-befreien von seelischen Konflikten und inneren Spannungen durch eine emotionale Abreaktion (Psychologie)] zeigen liesse. Die von der Tragödie erforderte Einstellung auf ein imaginäres Schicksal setzt den Zuschauer von den praktischen Interessen und affektischen Verstrickungen des Lebens frei, um die reineren, von der Tragödie erweckten Affekte des Mitleids und der Furcht in Gang zu setzen. Diese Affekte sind wiederum Bedingung für die Identifikation mit dem Helden; sie sollen den Zuschauer durch tragische Erschütterung in die wünschenswerte Gefasstheit seines Gemüts und damit zur Einsicht in das Exemplarische menschlichen Handelns bringen.»

S. 33: 9. Kapitel – dritter Aspekt der ästhetischen Erfahrung = kommunikative Funktion: Wirkung auf den affizierten Betrachter

«Ästhetische Erfahrung wird gerade um ihre primäre gesellschaftliche Funktion verkürzt, wenn das Verhalten zum Kunstwerk im reflexiven Zirkel von Werkerfahrung und Selbsterfahrung beschlossen bleibt und sich nicht auf jene Fremderfahrung öffnet, die sich in der ästhetischen Praxis seit eh und je auf der Ebene primärer Identifikationen wie: Bewunderung, Erschütterung, Rührung, Mitweinen, Mitlachen vollzieht und die nur ästhetischer Snobismus für vulgär halten kann.

Gerade in solchen Identifikationen und nicht erst in der davon abgelösten ästhetischen Reflexivität vermittelt Kunst Normen des Handelns, und zwar auf eine Weise, die zwischen dem Imperativ der Rechtsvorschriften und dem unmerklichen Zwang der Sozialisierung durch gesellschaftliche Institutionen einen Spielraum menschlicher Freiheit offenzuhalten vermag.»

Kaprow, Allan

zitiert aus Henri, Adrian: *Environments and Happenings*. London, 1974. Titelseite verso. «Definitions»

«The term ‚environment‘ refers to an art form that fills an entire room (or outdoor space) surrounding the visitor and consisting of any materials whatsoever, including lights, sounds and colour.»

«The term ‚happening‘ refers to an art form related to theatre, in that it is performed in a given time and space. Its structure and content are a logical extension of environments.»

Kienholz, Edward: Text publiziert im Katalog der documenta 5 zu seiner Inszenierung «Five Car Stud». Kassel, 1972. S. 16.46 B.

«My first trip to Europe was with Lyn [seiner damaligen Ehefrau] in 1968 for the documenta IV showing of *Roxy's*. Since then we have made eleven exciting, exhausting, time consuming, yet wonderful trips to install and shepherd my shows there. Also during this time I have built a Tableau called *Five Car Stud*. The sculpture was started in the Fall of 1969 and all work on both the Tableau and the Sawdy multiple edition made at Gemini was completed by the end of January 1972.

Mostly, I think of *Five Car Stud* as symbolic of minority strivings in the world today. The obvious subject matter concerns a Black man caught drinking in his pickup truck at night with a White woman. His vehicle has been surrounded and cut off by the parked cars of his five White captors [Die publizierten Photographien der Inszenierung zeigen sechs weisse Männer]. The scene is invented and no attempt was made to indicate an actual geographic location other than the small American flags and the «State of Brotherhood» license plates. Total size (approximately seventy-five feet square) was determined by the amount of space required to set up five full sized American automobiles and, of course, the figures.

The man has been stripped by the Whites who are in the process of castrating him. The victim's head is a composite of two: the inner one in wax, sadly quiet and resigned, while the outer plastic features scream with the rage and fury of violation. The woman, still in the truck, is vomiting. The attackers are realistic except for their heads, which are made from rubber masks.

I should explain that actually there is no Black man. If you study the piece you will see that what appears to be the victim is, in reality, the three separate White figures (each with part of the Black's body) shoved up against a central «pan body» which was welded from steel in a human torso form. The pan/body/container is filled with black water which is then agitated by a submersible pump which in turn moves floating plastic letters. These should occasionally drift into position to spell out *N-I-G-G-E-R*.

The manufacture of each figure was basically the same. An angle iron skeleton was welded to an appropriate size 1/8 inch steel base. «L» tabs were welded at intervals to hold 3/4 inch white pine cross sections. A plaster bandage body cast was made from a live model and then nailed to the wooden cross sections, more plaster bandages being used to seal cracks and complete the form. A mixture of orange and white shellac was painted on for color, and the whole thing fibreglass resined for strength.

Clothing was always a problem as the seams had to be split, the garment reassembled and sewn on the figure. Hair was usually made from old fur pieces or wigs. For faces I experimented with bandanas tied over the features, silk stockings pulled down over the head, and finally decided on the rubber masks.

The shank of the penis was made from a piece of 3/4 inch steel shaft which was then welded on the leg frame and should be strong enough to withstand attacks by vandals or souvenir hunters. The scrotum was made from a cast iron trailer hitch incised with a cutting torch and welded in place. The right hand of the castrator holds the knife, the blade of which disappears into the wound.

Finally completed in October 1971, the Tableau has been considered for showing at both the Hayward Gallery in London and the Los Angeles County Museum of Art in California, and in both instances some vague form of censorship or aversion to controversy (or just plain aversion) has prevented it.

I am pleased that documenta 5 is able and willing to show *Five Car Stud*, and Lyn and I are eagerly looking forward to seeing it assembled in Germany this summer.

In peace,
Edward Kienholz
Los Angeles, California
February 1972»

Kultermann, Udo: *Radikaler Realismus*. Tübingen, 1972. S. 25–26.

«Diese Bilder [des radikalen Realismus] sind nicht politische Propaganda, nicht aus dem Engagement, aus der persönlichen Stellungnahme zu bestimmten politischen Ereignissen heraus entstanden, sondern der Versuch zu objektivierter Dokumentation, der Dokumentation des Ereignisses, wie es wirklich stattgefunden hat. Gerade dieses viel ernsthaftere Verhalten, das zu zeigen, was wirklich ist, macht die politische Bedeutung aus.

Ein Vergleich mit der Kunst als Agitation in den 20er Jahren macht dies deutlich: dort war es das Kunstwerk als politische Waffe gegen einen präzise umrissenen politischen Gegner, heute ist es das Kunstwerk als möglichst authentische Erkenntnis dessen, was wirklich ist und wirklich geschieht. Gegenüber den auch heute realisierten Formen einer Agit Prop Kunst bzw. einer die Grenzen der Kunst zur politischen Aktion durchbrechenden Wirkform ist es die tiefer und nachhaltiger wirkende Stellungnahme, wie es immer nur durch die komplexe und umfassende Gestaltung des Künstlers möglich ist. [...]

«Politische Kunst» verzichtet auf Veränderungsmöglichkeiten menschlicher Realitäten in einem wesentlicheren Sinne, nämlich Wertvorstellungen zu schaffen, aus denen heraus jeweils eine fundierte und verantwortliche politische Aktion hervorgehen kann. Beim Radikalen Realismus – auch bei Duane Hanson – handelt es sich nicht um aktuelles Engagement, sondern prinzipiell um genauere Wirklichkeitsdarstellung, um eine gestaltete Kunstwirklichkeit, deren durch Mittel der Illusion gespiegelte Transformation uns die andere Wirklichkeit sehen lehrt.

Nur aus der Ganzheit heraus werden Ganzheiten verändert, das politische Plakat bzw. die auf bestimmte Propaganda gegründete Nutzung künstlerischer Stilmittel ist von geringerer Effektivität. Politische Agitation ist zudem wirksamer durch das Wirklichkeitsphoto oder das massenwirksame überzeugende Wort. Nur wo wirklich eine neue und offene Konzeption – wie in den Intermedia – eine Überbrückung der Grenze zwischen Leben und Kunst auch stilstrukturell gereift ist, kann eine dann allerdings zugleich untergründig und plakativ wirkende Kunstform konstituiert werden.

Wirklichkeitserforschung ist also die Grundlage für beide Haltungen, die politische Aktion wie die Kunst, und genaueres Hinsehen und genaueres Wissen kann kaum schädlich sein, auch in der kritischen Haltung gegenüber den sogenannten fortschrittlichen Parolen. Es ist die weitverbreitete Ignoranz, das Nicht-Wissen-um-Zusammenhänge, das so viele Menschen in die Interessenpolitik falscher Führer hineinzieht. Und immer sind es die durch Forschung und genaueres Hinsehen errungenen Wertvorstellungen, die den Lauf der Geschichte bestimmen, nicht Waffen oder Heere oder die Ansammlung von technischer und militärischer und politischer Macht.

Techniker und Politiker sind Ausführungsorgane der Gemeinschaft im Hinblick auf das, was diese an Wertvorstellungen zu artikulieren in der Lage ist. Die Künstler, Philosophen und Wissenschaftler sind die Ideengeber, denen es obliegt, Wertvorstellungen zu schaffen. Da alle Realität von diesen Wertvorstellungen her geformt wird, ihre Modifikationen und Veränderungen von ihnen aus erfährt, ist auch der Künstler derjenige, der die jeweils zeitgenössische Realität schafft. [S. 26:] Die Konsumgüterproduktion ist nur Folge dessen, was wir wollen, die Techniker konstruieren lediglich, was viele Menschen als Ziel sehen, und auch die Politiker führen schliesslich nur das aus, wozu sie von ihren Wählern ermächtigt werden.

Wie es an den Menschen liegt, zu erkennen und zu definieren, was sie wollen, welche Wertsysteme sie verwirklicht sehen möchten, so schafft ihnen der Künstler wie der Wissenschaftler die erforderlichen Informationen, er zeigt ihnen dasjenige, was er als wirklich erkannt hat. Der Wissenschaftler vermittelt es durch logische und nachprüfbare Hypothesen, der Künstler zeigt es sinnhaft, d. h. in einer nachhaltig wirksamen Weise, die nicht nur aufhellende Funktion für seine eigenen Zeitgenossen haben kann, sondern für alle Zeiten durch die das Ganze in einem begrenzten Teil, dem Werk aussagende Vollendung und Endgültigkeit, er gibt seiner Erkenntnis also eine im Prinzip ewige Gestalt, eine Gestalt, die immer gültig bleibt und Seinsausdruck der Menschen in einer bestimmten Zeit ist.»

Lehmann, Hans-Ties: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M., 1999. S. 472–473.

«Dass dem Theater die Fähigkeit eines bestimmten emotionalen <Trainings> zukomme, war bereits eine Auffassung des Barock gewesen. Opitz konnte als Aufgabe der Tragödie definieren, dass sie den Zuschauer zu seinen eigenen <Trübsalen> besser vorbereite, indem sie ihm constantia, stoische Kraft der Duldung vorexerziere. Lessing und mit ihm die Aufklärung sah Theater als eine Stätte der Schulung des als exquisit sozial verstandenen Gefühls des Mitleids an. Sogar Brecht sprach dem Theater, das er nicht den <alten> Emotionen zu überlassen gedachte, die Aufgabe zu, die Gefühle <auf eine höhere Stufe> zu heben und Gefühle wie Gerechtigkeitsliebe und Empörung über Unrecht zu befördern. Im Zeitalter der Rationalisierung, des Ideals der Berechnung, der verallgemeinerten Rationalität des Marktes fällt dem Theater die Rolle zu, mittels einer *Ästhetik des Risikos* mit Extremen des Affekts umzugehen, die immer auch die Möglichkeit des verletzenden Tabubruchs beinhalten. Er ist gegeben, wenn die Zuschauer vor das Problem gestellt sind, sich zu dem, was da in ihrem Beisein geschieht, zu verhalten, sobald also die sichere Distanz nicht mehr gegeben ist, die die ästhetische Differenz zwischen Saal und Bühne zu sichern schien. Gerade diese Wirklichkeit des Theaters, dass es mit jener Grenze spielen kann, prädestiniert es zu Akten und Aktionen, in denen nicht eine <ethische> Wirklichkeit oder gar ethische These formuliert wird, sondern eine Situation entsteht, in welcher der Zuschauer mit der abgründigen Angst, der Scham, auch dem Aufsteigen der Aggressivität konfrontiert wird. Einmal mehr wird daran deutlich, dass Theater seine ästhetische und politisch-ethische Wirklichkeit nicht über die wie immer kunstvoll umspielten Mitteilungen, Thesen, Informationen, kurz: über seinen Inhalt im traditionellen Sinn gewinnt. Im Gegenteil gehört es zu seiner Verfassung, einen Schrecken, eine Verletzung von Gefühlen, eine Desorientierung zu realisieren, die gerade durch <unmoralisch>, <asozial> <zynisch> anmutende Vorgänge den Zuschauer auf seine eigene Anwesenheit stößt und ihm weder den Witz und Schock des Erkennens, noch den Schmerz, noch den Spass nimmt, um derentwegen allein wir uns im Theater treffen.»

Müller, Johann Heinrich: «Kunst und Politik», in: *Magazin Kunst. Das aktuelle Kunstmagazin*. Nr. 40. Mainz, 1970. S. 2007–2024.

S. 2008: «<Erinnern wir uns: Die Verwirklichung von Kunst als einem Prinzip gesellschaftlicher Rekonstruktion setzt einen grundsätzlichen gesellschaftlichen Wandel voraus> (Herbert Marcuse: «Zur Lage der Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft», 1967. Nachdruck in: «Kunst und Politik», AK Karlsruhe, 1970.). Revolutionäre Kunst hat – worüber sich wohl alle revolutionären Künstler einig sind – hier und heute zunächst die Aufgabe, die <Zustände in dieser Gesellschaft und die Notwendigkeit ihrer Veränderung konkret ‚mit Namen, Anschrift und Gesicht‘ (Brecht) darzustellen> und dies mit <allen bildnerischen und optischen Mitteln>; wobei sie als <künftige Massenkunst ihre Gesetzmässigkeiten aus einem anteilnehmenden Dialog zwischen dem Künstler und seinem neuen Adressaten entwickeln (muss), in welchem Prozess beide Teile eine qualitative Veränderung erfahren> (Bernd Bücking: «Karl Marx und die Kinder von Coca-Cola», in: *tendenzen* Nr. 66. S. 193). Revolutionäre Kunst ist damit heute noch eingeständenerweise nicht die Sache einer neuen (der revolutionären) Gesellschaft, sondern eine Angelegenheit des ‚Künstlers‘, der den Dialog mit den Massen beginnen soll. Hier tritt er wieder auf, der schöpferische Mensch, der Protagonist der Menschheit. Was ihn – in seiner Eigenschaft als Künstler – zum Revolutionär legitimiert, ist einerseits seine kulturelle Reputation, andererseits aber auch seine eigene ökonomische Lage, die <Freisetzung aus allen sozialen und ideellen Bindungen, seine Vereinsamung, Recht- und Auftragslosigkeit, seine Vogelfreiheit oder Narrenfreiheit in der spätbürgerlichen Gesellschaft> (Richard Hiepe: «Was heisst eigentlich engagierte Kunst?», in: *tendenzen* Nr. 62. S. 193.)» [...]

«Er [der revolutionäre Künstler] darf ‚freischaffend‘ die Kunst machen, die er für progressiv und revolutionär hält. So steht er, frei und nur seinem Gewissen verpflichtet, vor den Massen, um mit seiner Arbeit ihr revolutionäres Bewusstsein zu wecken und ihre Wünsche und Bedürfnisse in ‚anteilnehmendem Dialog‘ mit ihnen zu artikulieren.»

Schklowskij, Viktor: *Theorie der Prosa*. Frankfurt a. M., 1966 (Erstveröffentlichung 1917). S. 14; zitiert aus: Ginzburg, Carlo: *Holzaugen. Über Nähe und Distanz*. Berlin, 1999. S. 12.

«Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Ziel der Kunst ist es, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Verfahren: Verfremdung der Dinge und Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muss verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig.»

Sontag, Susan: *Die Leiden anderer betrachten*. München/Wien, 2003. S. 118–119.

«Wenn die Leute im Ausland die Schreckensbilder aus Bosnien abgeschaltet haben, so lag dies vielleicht auch daran, dass dieser Krieg einfach kein Ende fand und dass die führenden Politiker erklärten, die Situation sei ausweglos. Menschen können für Schrecken unempfindlich werden, weil sie den Eindruck gewinnen, dem Krieg – jedem Krieg – sei kein Ende zu machen. Mitgefühl ist eine instabile Gefühlsregung. Es muss in Handeln umgesetzt werden, sonst verdorrt es. Deshalb stellt sich die Frage, was man mit den geweckten Gefühlen, dem übermittelten Wissen tun soll. Wenn man den Eindruck bekommt, dass es nichts gibt, was <wir> tun könnten – aber wer sind diese <wir>? –, und auch nichts, was <sie> tun könnten – aber wer sind diese <sie>? –, fängt man an, sich zu langweilen, wird zynisch und apathisch.

Rührung ist nicht unbedingt besser. Sentimentalität ist bekanntlich mit einer Neigung zur Brutalität und zu Schlimmerem durchaus vereinbar. (Man denke an das Beispiel des Lagerkommandanten von Auschwitz, der abends nach Hause kommt, Frau und Kinder umarmt und sich vor dem Essen ans Klavier setzt, um Schubert zu spielen.) Die Menschen verhärten sich – wenn dies der richtige Ausdruck ist – gegen das, was man ihnen zeigt, nicht wegen der *Quantität* der Bilder, die ihnen vorgelegt werden. Es ist vielmehr die Passivität, die abstumpft. Die Zustände, die man als Apathie, als moralische oder emotionale Taubheit bezeichnet, sind voller Gefühle: voller Wut und Frustration. Wenn wir nun darüber nachdenken, welche Gefühle statt dessen wünschenswert sind, dann wäre es wohl zu einfach, sich für das Mitgefühl zu entscheiden. Die imaginäre Nähe zum Leiden anderer, die uns Bilder verschafften, suggeriert eine Verbindung zwischen den fernen, in Grossaufnahme auf dem Bildschirm erscheinenden Leidenden und dem privilegierten Zuschauer, die in sich einfach unwahr ist – nur eine Täuschung mehr, was unsere wirklichen Beziehungen zur Macht angeht. Solange wir Mitgefühl empfinden, kommen wir uns nicht wie Komplizen dessen vor, wodurch das Leiden verursacht wurde. Unser Mitgefühl beteuert unsere Unschuld und unsere Ohnmacht. Insofern kann es (unseren guten Absichten zum Trotz) zu einer impertinenten – und völlig unangebrachten – Reaktion werden. Das Mitgefühl, das wir für andere, vom Krieg und einer mörderischen Politik betroffene Menschen aufbringen, beiseite zu rücken und statt dessen darüber nachzudenken, wie unsere Privilegien und ihre Leiden überhaupt auf der gleichen Landkarte Platz finden und wie diese Privilegien – auf eine Weise, die wir uns vielleicht lieber gar nicht vorstellen mögen – mit ihren Leiden verbunden sind, insofern etwa, als der Wohlstand der einen die Armut der anderen zur Voraussetzung hat – das ist eine Aufgabe, zu deren Bewältigung schmerzliche, aufwühlende Bilder allenfalls die Initialzündung geben können.»

Turner, Victor: «Theaterspielen im Alltagsleben und Alltagsleben im Theater», in: *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. S. 99–119.

S. 102: «In einer komplexen Gesellschaft lässt sich die Gesamtheit performativer oder narrativer Gattungen, aktiver und agierender Formen der Ausdruckskultur vielleicht als ein Spiegelsaal auffassen oder besser als ein Saal mit Zauberspiegeln (Plan-, Konvex-, Konkav, konvex-zylindrische, Sattel- oder Matrixspiegel, um Metaphern aus dem Bereich reflektierender Oberflächen zu verwenden), in denen sich soziale Probleme, Auseinandersetzungen und Krisen (von *causes célèbres* bis hin zu makrosozialen kategorialen Beziehungen zwischen den Geschlechtern und Altersgruppen) als vielgestaltige Bilder widerspiegeln, die zunächst in für eine Gattung typischen Werken transformiert, evaluiert oder diagnostiziert, dann in eine andere Gattung, die bestimmte Aspekte besser untersuchen kann, verschoben werden, bis viele Facetten des Problems beleuchtet und bewusster Bewältigung zugänglich gemacht worden sind. Die Spiegelungen in diesem Spiegelsaal sind unterschiedlicher Natur, einige vergrößern, andere verkleinern, wieder andere verzerren die Gesichter derer, die in sie hineinblicken. Sie verzerren aber auf eine Weise, dass die, die hineinblicken, nicht nur zum Nachdenken angeregt, sondern auch starke Gefühle der Weise zur Veränderung der Alltagsangelegenheiten im Betrachtenden geweckt werden. Denn niemand sieht gerne hässlich, plump oder zwergenhaft aus. Verzerrte Spiegelungen provozieren Reflexivität.»

von Matt, Peter: *Verkommene Söhne, missratene Töchter*. Darmstadt, 1985.
Kapitel «Der moralische Pakt», S. 36–38.

S. 36: «Dieses Prinzip [allen Erzählens, allen Lesens oder Hörens von Erzähltem] kann bezeichnet werden als der *moralische Pakt*, den der literarische Text mit dem Leser schliesst, den die Leserin und der Leser im Vollzug der Lektüre mit dem literarischen Text schliessen. [...] Der Vollzug der Lektüre, und das ist das literaturtheoretisch Entscheidende, führt nun aber nicht einfach dazu, dass für den Leser ein moralischer oder ethischer Normenzusammenhang sichtbar wird, von dem er halten kann, was er will. Vielmehr ist es so, dass alle Lust und alles Vergnügen, die vom Text offeriert werden, nur zu gewinnen sind, wenn der Leser zu dem Normenzusammenhang ja sagt. Der moralische Pakt ist also ein wichtigstes Ingrediens der Texterfahrung, und «Pakt» wird er genannt, weil er zu gleichen Teilen aus einer Aktivität des Textes und aus einer des Lesers besteht. Er beruht auf empirisch erforschbaren und nachweisbaren Gegebenheiten des Textes. Er wurzelt nicht im Bewusstsein oder der Seele des Autors. Dessen ethische Prinzipien können sich decken mit jenen, die im moralischen Pakt seiner Texte artikuliert werden, sie können aber auch ganz anders beschaffen sein. [...]»

Weiss, Peter: «Notizen zum dokumentarischen Theater», in: Theater Heute, März 1968; sowie in: Weiss, Peter: *Rapporte* 2. Frankfurt a. M., 1971. S. 91–104. [Auszüge]

1

Das dokumentarische Theater ist ein Theater der Berichterstattung. Protokolle, Akten, Briefe, statistische Tabellen, Börsenmeldungen, Abschlussberichte von Bankunternehmen und Industriegesellschaften, Regierungserklärungen, Ansprachen, Interviews, Äusserungen bekannter Persönlichkeiten, Zeitungs- und Rundfunkreproten, Fotos, Journalfilme und andere Zeugnisse der Gegenwart, bilden die Grundlage der Aufführung. Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder. Im Unterschied zum ungeordneten Charakter des Nachrichtenmaterials, das täglich von allen Seiten auf uns eindringt, wird auf der Bühne eine Auswahl gezeigt, die sich auf ein bestimmtes, zumeist soziales oder politisches Thema konzentriert. Diese kritische Auswahl, und das Prinzip, nach dem die Ausschnitte der Realität montiert werden, ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik.

4

Das dokumentarische Theater, das sich gegen jene Gruppen richtet, denen an einer Politik der Verdunkelung und Verblindung gelegen ist, das sich gegen die Tendenz von Massenmedien richtet, die Bevölkerung in einem Vakuum von Betäubung und Verdummung niederzuhalten, befindet sich in der gleichen Ausgangssituation wie jeder Bürger des Staates, der seine eigenen Erkundigungen einziehen will, dem dabei die Hände gebunden sind, und der schliesslich zum einzigen Mittel greift, das ihm noch bleibt: zum Mittel des öffentlichen Protestes. [...]

5

[...] Das dokumentarische Theater, das eine Zusammenfassung des latenten Zeitstoffes wiedergibt, versucht, die Aktualität in seiner Ausdrucksform beizubehalten. Doch schon beim Komponieren des Materials zu einer geschlossenen Aufführung, festgesetzt auf einen bestimmten Zeitpunkt und auf einen begrenzten Raum mit Agierenden und Zuschauern, werden dem dokumentarischen Theater andere Bedingungen gestellt als die, die für das unmittelbare politische Eingreifen gelten. Die Bühne des dokumentarischen Theaters zeigt nicht mehr augenblickliche Wirklichkeit, sondern das Abbild von einem Stück Wirklichkeit, herausgerissen aus der lebendigen Kontinuität.

7

[...] Erst wenn es [das dokumentarische Theater] durch seine sondierende, kontrollierende, kritisierende Tätigkeit erfahrenen Wirklichkeitsstoff zum künstlerischen Mittel umfunktioniert hat, kann es volle Gültigkeit in der Auseinandersetzung mit der Realität gewinnen. Auf einer solchen Bühne kann das dramatische Werk zu einem Instrument politischer Meinungsbildung werden. [...]

8

Die Stärke des dokumentarischen Theaters liegt darin, dass es aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge, zusammenzustellen vermag. Es befindet sich nicht im Zentrum des Ereignisses, sondern nimmt die Stellung des Beobachtenden und Analysierenden ein. Mit seiner Schnittechnik hebt es deutlich Einzelheiten aus dem chaotischen Material der äusseren Realität hervor. [...] Was bei der offenen Improvisation, beim politisch gefärbten Happening, zur diffusen Spannung, zur emotionalen Anteilnahme und zur Illusion eines Engagements am Zeitgeschehen führt, wird im dokumentarischen Theater aufmerksam, bewusst und reflektierend behandelt.

9

Das dokumentarische Theater legt Fakten zur Begutachtung vor. [...] Nicht individuelle Konflikte werden dargestellt, sondern sozial-ökonomisch bedingte Verhaltensweisen. Das dokumentarische Theater, dem es, im Gegensatz zur schnell verbrauchten äusseren Konstellation, um das Beispielhafte geht, arbeitet nicht mit Bühnencharakteren und Milieuzzeichnungen, sondern mit Gruppen, Kraftfeldern, Tendenzen.

10

Das dokumentarische Theater ist parteilich. [...] Bei der Schilderung von Raubzug und Völkermord ist die Technik einer Schwarz/Weiss-Zeichnung berechtigt, ohne jegliche versöhnliche Züge auf seiten der Gewalttäter, mit jeder nur möglichen Solidarität für die Seite der Ausgeplünderten.

11

[...] Alles Unwesentliche, alle Abschweifungen können weggeschnitten werden zugunsten der eigentlichen Problemstellung. Verloren gehen die Überraschungsmomente, das Lokalkolorit, das Sensationelle, gewonnen wird das Allgemeingültige. Auch kann das dokumentarische Theater das Publikum in die Verhandlungen einbeziehen, wie es im wirklichen Prozesssaal nicht möglich ist, es kann das Publikum gleichsetzen mit den angeklagten oder den Anklägern, es kann es zu Teilnehmern einer Untersuchungskommission machen, es kann zur Erkenntnis eines Komplexes beitragen oder eine widerstrebende Haltung aufs äusserste provozieren.

12

[...]

b. Das Faktenmaterial sprachlich bearbeitet. In den Zitaten wird das Typische hervorgehoben. Figuren werden karikiert, Situationen drastisch vereinfacht.

c. [...] Die verwendeten Mittel [sollen] nie Selbstzweck, sondern belegbare Erfahrung sein.

d. [...] Je bedrängender das Material ist, desto notwendiger ist das Erreichen eines Überblicks, einer Synthese.

Weiss, Peter: *Vietnam!* Erstpublikation in: *Dagens Nyheter* [Stockholm]. 2. August, 1966.

8.

Während das Wachstum des Landes durch chemische Mittel vernichtet wird und Menschen und Tiere den giftigen Stoffen und Brandbomben zum Opfer fallen, bringt der Krieg den Vereinigten Staaten von Amerika einen grossen ökonomischen Aufschwung. Die Industrien verzeichnen rekordartige Gewinne. Die Arbeitslosigkeit ist durch die Anstellungsmöglichkeiten in den Rüstungsbetrieben verringert worden. Wie Hitler Bewunderung in den Augen der Welt weckte durch den Bau von Autobahnen, von Metallindustrien, chemischen Werken und Waffenfabriken, so steht ein grosser Teil der USA und der westlichen Welt hinter Johnsons Politik, weil sie den Aufschwung und den wachsenden Lebensstandard zu sichern scheint. Der Krieg in Vietnam ist fern. Er richtet sich gegen Menschen einer anderen Rasse. Noch sind in Amerikas Bevölkerung von 193 Millionen die 4200 toten Soldaten eine geringe Anzahl. Die 26 000 Verwundeten werden nicht gerechnet. Noch überwiegt das von der Presse, dem Fernsehen und der Erziehung unaufhörlich eingeprägte Bild der gerechten, freiheitlichen Demokratie. Doch täglich kommen Meldungen über die Umerziehung amerikanischer Soldaten. Langsam beginnen sie zu zweifeln an der Freiheit und Humanität, die sie unter ihrer Fahne in fremde Länder bringen. Und anstatt weiter auf einen vermeintlichen Feind zu schießen, stellen sie sich dem Militärgericht und den schweren Gefängnisstrafen.

9.

[...] Die Generale drängen zur Anwendung von Waffen, die den Feind in die Knie zwingen. 250 Millionen Napalmbomben sind in den chemischen Industrien Amerikas produziert worden. Ein Teil davon kam in Kongo und Angola zur Anwendung. Der Rest wird in Hunderten von Flugeinsätzen täglich auf Hütten, Ställe, Depots, Krankenhäuser, Schulen und alles, was einen Menschen verbergen kann, abgeworfen. 638 000 Tonnen Explosivbomben sind nach einem Bericht des Pentagons dieses Jahr [1966] für Vietnam vorgesehen. 700 000 Hektar Saatfelder wurden im vergangenen Jahr durch Giftstoffe zerstört. Über die Hälfte aller Tiere in diesen Gebieten kam dabei um. Viele Kinder, Alte und Kranke starben unter unmittelbarer Einwirkung der Gifte. Hunderttausende erlitten schwere gesundheitliche Schäden. Schwangeren Frauen starb die Leibesfrucht. Stillenden Müttern versiegte die Milch. Bei diesen Angriffen nimmt das Land des Überflusses einem Land des Hungers nicht nur die letzten Ernährungsreserven: Es bestimmt durch die systematische Entlaubung der Wälder, durch Vergiftung der Pflanzungen auch die folgenden Generationen zur Notlage.

10.

[...] 125 Millionen Dollar stehen in diesem Jahr amerikanischen Laboratorien für Forschungszwecke in chemischer und bakteriologischer Kriegsführung zur Verfügung. Vietnam bildet ein Versuchsfeld für alle Arten von Gift- und Brandstoffen. Unter der zynischen Erklärung, dass es sich hierbei um eine Schonung des Gegners handle, werden neue Mittel zur umfassenden Menschausrottung erprobt. Brigadegeneral Jaquard Rothschild, ehemaliges Mitglied des Army Corps Research and Development Command, fordert in der Zeitschrift „Science and Mechanics“, April 1966, die Anwendung von Senf- und anderen Kampfgasen, die den Tod oder die Ausserstandsetzung des Feindes zur Folge haben, und somit den Frieden sichern und zukünftige Kriege ausschliessen. [...]

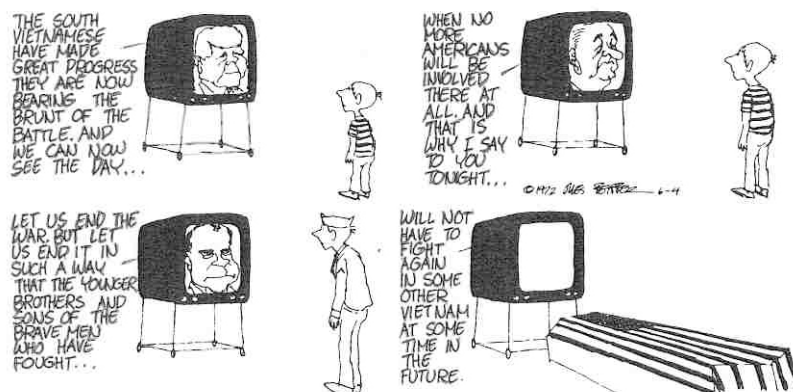
Wertheimer, Jürgen: *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst.* Frankfurt a. M., 1986.

S. 10: «Das Verhältnis der Literatur zum Phänomen der Gewalt ist seinem Wesen nach ambivalent. Denn die Künste arbeiten mit exakt dem Material, das man gemeinhin anzuklagen vorgibt. Sie arbeiten damit kontinuierlich und mit Erfolg: Seit mehr als zwei Jahrtausenden resultieren die wirkungsvollsten Affekt und Effekte aus der Darstellung gewalttätiger Geschehnisse. Entsetzen, Schrecken, Angst, Leid, Mitleid, Empörung – all diese Reaktionen der Rezipienten werden ausgelöst durch die verbale oder bildhafte Beschreibung körperlicher Übergriffe – sei es aus der Perspektive des Täters oder des Opfers. Das Artefakt bezieht seine existentielle Präsenz, sein «Leben» aus dem destruktiven Verhalten seiner Figuren bzw. ihres Autors.»

S. 11: «Die ästhetische Umsetzung [der Gewalt] ist ihrem Gegenstand immer unangemessen. Die ästhetische Botschaft unterläuft die Norm des Adäquaten. Sie ist immer inadäquat: Sie bleibt sachlich und distanziert, wo Anteilnahme erwartet würde; sie verklärt, wo Kritik am Platz wäre; sie ist pietätlos, geschmacklos, verantwortungslos; sie dämonisiert das Banale, geniesst lustvoll das Leid, analysiert, statt zu trauern; trauert, statt zu analysieren; sie lässt die Groteske an die Stelle des tragischen Pathos treten und führt die Groteske weiter zu Klage.»

Feiffer, Jules: *Cartoon.* 1972.

Entnommen aus: Von Blum, Paul: *The Critical Vision. A history of social and political art in the USA.* Boston, 1982. S. 125.



Teil V – Anthologie und Glossar

Glossar

Absurdes Theater – Dramentheorie
Armes Theater – Jerzy Grotowski (1968)
Bertolt Brecht – Dramentheorie
Dokumentarisches Theater
Dramaturgie
Environmental Theatre
Groteske
Katharsis (Wirkungstheorien)
Living Theatre
Parabelstück
Performance
Politisches Theater
Tableau
Totentanz – szenisches ›Memento mori‹ des Mittelalters
Verfremdung / Verfremdungseffekt (V-Effekt)

Glossar

Absurdes Theater – Dramentheorie

... die Konzeption des absurden Dramas (deutlich zu unterscheiden von früheren Formen wie Nonsensdichtung, Dada, Surrealismus) in den 50er Jahren auf Entsubjektivierung und Entfremdung: es zeigt Sinnverlust, Aushöhlung der Sprache, kommunikationslose Isolation des Menschen. Formen dieses Dramentyps sind Nichtbeachtung klassischer Dramaturgien, Stillstand, Wiederholung, scheinbare Inkohärenz der in sich nichtigen Handlungen, Autonomie der Sprachbewegung (Wortspiele) unabhängig von Intentionen der Figuren, so diese überhaupt erkennbar werden bei Abwesenheit oder äußerster Reduktion von Psychologie, Motivation, historischer Situierung. Häufig spielen die Dramen in einem Nirgendwo, surrealer Räumlichkeit, grotesk überzeichneten Alltagsorten. Das absurde Drama gibt die Tragödie wie die Komödie mit ihren metaphysischen Voraussetzungen preis, tendiert dafür zu Groteske, Satire, schwarzem Humor, Tragikomödie. Verschiedene Akzentuierungen sind möglich: Absurdität als philosophische Position in den Thesendramen von Jean-Paul Sartre (1905–80) und Albert Camus (1913–60), keine absurden Dramen, da Absurdität hier nur den existenzphilosophischen Gehalt, nicht die Form determiniert; als satirische Kritik an der «Verantwortungslosigkeit» des modernen Menschen (bei Friedrich Dürrenmatt, 1921–90, der Absurdismus und Groteske verbindet in der These «Uns kommt nur noch die Komödie bei»); satirisch-politische Kritik auch bei Eugène Ionesco (1912–), vor allem in der östliche, besonders polnischen Spielart des absurden Dramas; als ästhetisch-philosophische Mimesis an Negativität der Schmerz- und Leidenserfahrung ohne metaphysischen Trost bei Samuel Beckett (1906–89), dem mit Abstand bedeutendsten Vertreter des absurden Dramas: «(Die Subjekte) sind unvergleichlich mehr zu Objekten geworden als Brecht es sichtbar werden lässt. Unter diesem Aspekt sind die Beckettschen Menschenstümpfe realistischer als die Abbilder einer Realität, welche diese durch ihre Abbildlichkeit bereits sänftigen» (Adorno: Offener Brief an Rolf Hochhuth. In: ders.: *Noten zur Literatur IV*. Frankfurt a. M., 1974)

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg, 1992. S. 294–296.
Verfasser des Lexems «Dramentheorie»: Hans-Thies Lehmann.

Armes Theater – Jerzy Grotowski (1968)

«Armes Theater» kann gleichgesetzt werden mit asketischem Theater. Es postuliert die Reduktion auf das Wesentlichste, auf das, was sich zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer abspielt.

1. Theater kann ohne Bühnenbild, Kostüme, Schminke, Bühnenbeleuchtung auskommen; Reduktion auf mindestens einen Schauspieler und einen Zuschauer ist denkbar, aber Theater ist immer auf eine unmittelbare Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum angewiesen, der leere Raum erfährt Gestaltung durch den Schauspieler.
2. Gefordert ist die Aufhebung der klaren Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum, um das Verhältnis zwischen Zuschauer und Schauspieler zu intensivieren:
 - * direkter Kontakt durch die Stosskraft des Stücks, durch die räumliche Beziehung im Theater, durch die Kraft des Darstellens und Spielens;
 - * die Schauspieler können inmitten der Zuschauern spielen, oder sie nicht beachten, durch sie hindurchsehen – Zuschauer können räumlich separiert werden, oder sie nehmen an der Handlung teil, wenn der ganze Raum als Schauplatz verwendet wird;
 - * die Aufführung als eine Art Ritual, denn der Zuschauer sieht sich die Inszenierung nicht nur an, sondern nimmt daran teil;
 - * der intimer Charakter einer Aufführung wird stets gewahrt, da Grotowski nur ein beschränkte Zuschauerzahl von nie mehr als 50 Personen zugelassen hat.
5. Verzicht auf Bühnentechnik (Scheinwerfer und Lichttechnik)
6. Musik und Geräusche werden meist nur durch die Stimmen der Schauspieler erzeugt.
7. Alle Requisiten sind von Anfang an auf der Bühne (nur angedeutet, können im Verlauf der Handlung verschiedene Formen und Funktionen annehmen).

8. Der Ausdruck von Stimmung und Handlung muss durch den ganzen Körper der Schauspieler hervorgebracht werden.
9. Voraussetzung ist ein umfassendes körperliches Training. Die Improvisation gilt Grotowski als wichtigste Technik zur Erarbeitung von Szenen (Selbstentwicklung). Ausserdem soll der Schauspieler sich in Akrobatik, Atemübungen, Yoga, Pantomime und Elementen des östlichen Theaters trainieren (Peking-Oper, No-Theater, Indiens Kathakali Theater).
10. Grotowski legt die Konzentration auf die Bewegung – Körper und Bewegung, Körper und Raum, Raum und Bewegung.
11. Überwindung der eigenen körperlichen Grenzen
12. Ethos des Schauspielers: Lehre vom ‚heiligen Schauspieler‘ – Suche nach der Wahrheit, Selbstoffenbarung, Ablegen der Maske.
Der Schauspieler spielt nicht die Rolle eines anderen, sondern er ist dieser Andere, als Resultat eines schöpferischen Prozesses.
13. Spontaneität und Disziplin stärken sich gegenseitig; die Überwindung der eigenen körperlichen Grenzen vollzieht sich im ‚totalen Akt‘ – man soll sein innerstes Wesen zeigen, seine inneren Impulse, sich offenbaren und sich nicht von Motiven wie Macht, Erfolg, Ansehen, Eitelkeit leiten lassen.
14. Grotowski pflegt ein neues Textverständnis: Die Schauspieler gelangen erst über die nonverbale Improvisation zum Text.
15. Die erste Handlung vollzieht sich ohne Worte, um den Körperausdruck zu steigern. Der Text fließt zu einem sehr späten Zeitpunkt in die Arbeit ein. Grotowski lehnt Textinterpretation kategorisch ab (keine Verdoppelung der Literatur, d. h. kein Illustrieren der Vision des Verfassers).
16. Theater soll nicht lediglich der Unterhaltung der Zuschauer dienen, um ein angebliches ‚Kulturbedürfnis‘ zu befriedigen.
17. Spiel für Zuschauer, die ein echtes geistiges Interesse zeigen, die sich durch die Konfrontation mit der Aufführung weiter entwickeln möchten, vermittelt ‚Selbstanalyse‘.
18. Die Suche nach der Wahrheit soll sich durch das Spiel vom Schauspieler auf den Zuschauer übertragen.
19. Traditionen, an die das Theaterlaboratorium anknüpft:
 1. Stil: Elemente des antiken Theaters (Verbindung von Rede, Gesang, Tanz), der mittelalterliche Mysterienspiele und des spanischen Barocktheaters;
Das Streben nach der Einheit von Musik, Tanz, Poesie sollte eine Katharsis herbeiführen, wobei der Tanz die führende Rolle übernehmen kann.
 2. Stanislawski: Vorbild beim Experimentieren auf dem Gebiet der Schauspieltechnik
 3. Reduta: ethische Tradition des Theaterlaboratoriums

Eine Zusammenstellung nach Tabea Tangerding, Quelle:
http://www.meta-theater.com/deutsch/meta_inf/history/grotowski.htm

Bertolt Brecht – Dramentheorie

Bertolt Brechts (1898–1956) Theorie des epischen Dramas und Theaters. Epische Elemente gab es schon früh, in der griechischen Tragödie (Chor-Erzählungen), mittelalterlichen Spielen, elisabethanischem Drama, historischen Fresken von Christian Dietrich Grabbe (1801–36) und Georg Büchner (1813–37). Brecht: Bewusstheit des Zuschauers über den Theatervorgang soll erhalten bleiben, dramatische Illusion wird durchbrochen (Distanzierung des Zuschauers, Entdramatisierung, Episierung); keine dramatische Spannungskurve, sondern Reihung von Einzelsequenzen, in denen Aufmerksamkeit für Verhalten des Menschen in gesellschaftlich bestimmten Situationen (verdeutlicht durch «Gestus») erzeugt werden soll, nicht so sehr Spannung auf den dramatischen Ausgang. Unterbrechung der Handlung durch Erzähler, Chor, Lieder. Brechts Dramentheorie geht von der lehrhaften Fabel aus. Episches Drama zeigt Veränderbarkeit des Menschen und der Welt. Statt Schicksal und Charakter Verhalten (behavioristischer Zug bei Brecht) und gesellschaftliche Implikationen dieses Verhaltens. Dieser Dramentheorie entsprechen konsequent bestimmte Anweisungen für die Schauspieler, die durch Distanzierung, zitierendes Sprechen, Zeige-Gestus, Neben-sich-Treten, Verhinderung der Einfühlung Kritik an dem von ihnen dargestellten Verhalten ermöglichen. Eigene Erwähnung verdient Brechts Theorie des Lehrstücks, die, in den späten 20er und 30er Jahren entwickelt, kurz vor Brechts Tod von ihm als Modell künftigen Theaters genannt wurde, nicht etwa das epische Theater, das er fast gleichzeitig mit Erwin Piscator (1893–1966) ebenfalls in den 20er Jahren aus der Taufe gehoben hatte. Die Lehrstücktheorie, die das Spiel nicht für Zuschauer vorsieht, sondern als Lernprozess der Spielenden (in der Praxis gab es allerdings trotzdem Aufführungen) und die Bewusstwerdung über politische Konflikte zum Ziel hat, führte zu einer Reihe von Versuchen, Selbsterfahrung und politische Praxis mit Hilfe des Lehrstücks zu verbinden. Indessen geht die Bedeutung des Lehrstücks darüber hinaus: ästhetisches Modell eines Theaters, das als offen strukturiertes Dispositiv unterschiedlichen politischen Gebrauch ermöglicht.

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg, 1992. S. 294–296.
Verfasser des Lexems: Hans-Thies Lehmann.

Dokumentarisches Theater

Die Anfänge des dokumentarischen Theaters reichen bis in die 20er Jahre zurück: Als Erwin Piscator (1893–1966) 1925 seine historische Revue über Krieg und Revolution (*Trotz alledem!*) aus «authentischen Reden, Aufsätzen, Zeitungsausschnitten, Aufrufen, Flugblättern, Fotografien und Filmen» zusammenmontierte, wurde er zum Wegbereiter einer neuen Theaterentwicklung. 40 Jahre später verhalf er durch seine Inszenierung von Rolf Hochhuths (*1931) *Der Stellvertreter* (1963) dem Dokumentartheater zum entscheidenden Durchbruch. Es folgten Aufführungen von Heinar Kipphardts (1922–82) *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) und Peter Weiss' (1916–82) *Die Ermittlung* (1965). – Anders als das gegenwartsbezogene Zeitstück der 20er Jahre befasste sich das Dokumentardrama der 60er Jahre zunächst vorwiegend mit Themen der jüngsten Vergangenheit (Naziherrschaft, Judenverfolgung, Kommunistenhetze). Das Dokumentartheater war die Antwort auf das apolitische Kunsttheater der Adenauerära. Grundlage des dokumentarischen Theaters bildete das authentische Geschichtsmaterial: Die durch journalistische Recherche zu ermittelnden historischen Fakten waren ohne «Beschädigung» des Inhalts in eine bühnengerechte Dramenform zu bringen. Das Publikum «zu stellen» betrachteten die Autoren als ihre Aufgabe: «Was ihr seht, ist belegt» – durch die Autorität des historischen Dokuments sollte in Erinnerung gerufen werden, was in der Zeit des Wirtschaftswunders verdrängt, verharmlost und verfälscht worden war. Das Dokument versperrte dem bürgerlichen Publikum den Fluchtweg in eine problemlose Vergangenheitsbewältigung. Die Autoren des Dokumentartheaters verstanden sich nicht als neutrale «objektive» Beobachter weltgeschichtlicher Prozesse, sondern ergriffen Partei für die «Unterdrückten und Verdammten dieser Erde», allen voran Peter Weiss in seinen Stücken gegen Imperialismus und Kolonialismus (*Gesang vom Lusitanischen Popanz*, 1966; *Vietnam-Diskurs*, 1967).

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg, 1992. S. 278f.
Verfasser des Lexems: Carl Wege.

Dramaturgie

Mit Auflösung der dramatischen Handlungsstruktur [im Expressionistischen Theater] in die lose verknüpfte Bilderfolge (→ Stationendrama) oder in das chorisches-oratorische Stimmungsspiel wurde, vorbereitet durch Dramen von Wedekind und Strindberg, der feste Handlungsrahmen aufgegeben. Als wesentliche Elemente prägten, ohne Bindung an reale Zeit- und Raumwerte, ausgiebige Monologe die Dramaturgie, ebenso wie Gebärde, Tanz und Pantomime. Die Sprache, in ihren unterschiedlichen Schattierungen bis hin zur gesteigerten Ekstase eingesetzt, drängte auf Ausdruck; auffallend daher verkürzte und grotesk verzerrte Satzformen. Die mit der Stationentechnik einsetzende Episierung des dramatischen Stoffes kulminierte im epischen Theater Brechts. An die antike Wirkungsästhetik anknüpfend, verlangte die epische Dramaturgie eine demonstrierend erzählende Form. Der Zuschauer sollte, durch Argumentation von Emotionen befreit und zum rationalen Betrachter gemacht, im Akte der Distanzierung zur kritischen Stellungnahme gezwungen und von der Veränderbarkeit gesellschaftlicher Verhältnisse überzeugt werden. Dieses durch Verfremdungseffekt strukturierte erkenntniskritische Verfahren verzichtete auf Akteinteilung und bevorzugte die Montage einzelner Szenen. Das Kriterium der Spannung fehlte auf Grund ständiger Kommentierung der szenischen Aktion durch Erzähler eingeschobene Lieder, Spruchbänder u. ä. Der Schluss des Dramas blieb in einem dialektischen Sinne offen.

Den Versuch der Abkehr von wirklichkeits- und gesellschaftsabbildenden Formen unternahm das absurde Theater. Die Welt stellt sich als unveränderbar dar. Der inneren Leere und Sinnlosigkeit menschlicher Existenz entspricht die von etablierten Dramaturgie abweichende Struktur. Konventionelle dramaturgische Techniken erschienen parodistisch verzerrt (häufig Vermischung von tragischen und komischen Elementen). An Stelle einer überschaubaren, psychologisch motivierten Handlung werden sich steigernde, zum Höhepunkt drängende Vorgänge (Ionesco) oder kreisende Rituale mit sich weiter reduzierenden Abläufen (Beckett) vorgeführt. Mit der Entleerung des Handlungskonzepts ist die Aushöhlung der Zeit verbunden. Die Figuren erfahren keine Charakterzeichnungen, ihr Ich ist fragmentiert. Durch Verzicht auf vorantreibende Dialoge erfüllt die Sprache eine wesentliche Funktion: in ihrer Reduktion, Sinnentleerung wie in ihrem Verstummen gerät sie zum Ausdruck einer im ganzen entfremdeten Welt. Die Tendenz zur Auflösung des Dialogs zugunsten gesprächsferner Formen des dramatischen Diskurses (Monolog, Ansprache) schreitet gegenwärtig fort (Th. Bernhard, Botho Strauss). Die Dramaturgie ist nicht mehr an den Dialog als Aussage- und Gesprächsform gebunden. Statt dessen bewegen häufig isolierte, sich kreuzende Sprechakte die Figuren. Realistische Formen mit Mimesis und stringenter Handlungsführung (F. X. Kroetz) nehmen einen nur geringen Raum ein. Insgesamt hat sich der Schwerpunkt vom abgeschlossenen Werk auf den Prozess von der Mitteilung auf die Struktur der Stücke verschoben. Auffallend ist die Formenvielfalt, die sich einer literarischen Einordnung entzieht.

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg, 1992. S. 289f.
Verfasserin des Lexems: Monika Sandhack.

Environmental Theatre

Oberstes Prinzip des Environmental Theatre ist, dass Akteure und Publikum Raum und Umwelt gemeinsam teilen. [...] Es spielt entweder in keinem gesonderten Theaterraum, sondern in der Umwelt der Menschen (Strasse, Markt, Burghof, Kneipe etc.), oder ragt als Proszeniumsbühne in den Zuschauerraum hinein. Das moderne Environmental Theatre der USA belebte beide Formen neu, indem es besondere «environments» schuf (die Happenings; die Performing Garage der Performance Group R. Schechners) oder die natürliche Umwelt (Snake Theatre) als Rahmen und Funktion nutzte (Strassen, Parks, Strände etc.). Als wichtigster Theoretiker und Praktiker des modernen amerikanischen Environmental Theatre gilt der Professor für Theater und langjährige Herausgeber des Tulane Drama Review, Richard Schechner (*1934), der sechs Prinzipien des Environmental Theatre entwickelte: 1. keine traditionelle Unterscheidung zwischen Leben und Kunst; 2. der ganze Raum für die Aufführung, der ganze Raum fürs Publikum; 3. das Theaterereignis findet im vorgefundenen oder im total verwandelten Raum statt; 4. das Environmental Theatre kann einen oder viele Brennpunkte haben; 5. der menschliche Darsteller ist nicht bedeutender als andere audiovisuelle Elemente der Aufführung; 6. das gesprochene Wort ist kein entscheidender Faktor der Inszenierung.

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg, 1992. S. 316.
Verfasser des Lexems: Dieter Herms.

Groteske

[...] Komischer Mischeffekt der Verzerrung des Realen bis zur Skurrilität, zum Alptraumhaften, zur Deformation, durch dessen Ambivalenz beim Zuschauer zugleich Lachen und Grauen erzielt werden.

[...]

Das Groteske wird vor allem auch als Totaleffekt in verschiedenen Theaterrichtungen zu diversen Formen der Verfremdung gebraucht, so bei Johann Nestroy (1801–62), Georg Büchner (1813–37), Frank Wedekind (1864–1918) oder Carl Sternheim (1878–1942) und dem jungen Brecht. Es ist aber vor allem im absurden Theater und in der modernen Tragikomödie die wohl charakteristische Bauform, so bei Eugène Ionesco (1912–), Samuel Beckett (1906–89) oder Friedrich Dürrenmatt (1921–90). Letzterer definiert das Groteske philosophisch als einzig mögliche Vision in einer chaotischen Welt («unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe») und ästhetisch als «sinnliches Paradox, die Gestalt einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt» (Theaterprobleme, 1955), als Mittel zur kritischen Genauigkeit, Erkenntnis und Darstellung.

[...].

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg, 1992. S. 397f.
Verfasser des Lexems: Gérard Schneilin.

Katharsis (Wirkungstheorien)

Mit dem Begriff Katharsis ist die seit der Antike andauernde Diskussion über die Wirkung des Theaters auf die Zuschauer gemeint. Damit soll also mehr einbezogen werden als die Verwendung des Begriffs bei Aristoteles. Bekanntlich definiert er in der Poetik die kathartische Wirkung der Tragödie als Erzeugung der Affekte *phobos* und *eleos* (verschiedentlich übersetzt als Furcht und Mitleid oder Schauer und Jammern) in den Zuschauern. Aristoteles verwendet den Begriff im medizinischen Sinne als eine Art Purgation für angestaute und daher gefährliche Affekte. Das Betrachten einer tragischen Handlung bewirke einen psychodynamischen Prozess der Affektentladung beim Zuschauer.

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin, 1999. S. 49.

Living Theatre

Nach dem Zweiten Weltkrieg sind viele politische Theatergruppen im Anschluss an demokratische Protestbewegungen entstanden, gegen Vietnamkrieg, Rassismus, Atomkraft und Bürgerrechtsverletzungen. Eine magische Richtschnur für viele war das Living Theatre, New York. Der Maler und Bühnenbildner Julian Beck und Judith Malina (Schauspielerinnen und zwei Jahre lang Assistentinnen von Erwin Piscator an der New Yorker New School) begegnen sich. Ihr gemeinsamer Traum: ein avantgardistisches Repertoiretheater, das in krasser Opposition zum institutionalisierten Broadway-Theater steht. 1951 gründen sie in ihrer Wohnung das Living Theatre. Anarchismus, Poesie, politisches Theater, Pazifismus, orientalisches Theater, Suche nach neuen Sprachformen, Suche nach alten Körpertechniken sind ihr Lebens- und Arbeitsinhalt. Die Stücke sind von Paul Goodman, Gertrude Stein, Bertolt Brecht, Garcia Lorca, Pablo Picasso, Alfred Jarry, T. S. Eliot, W. H. Auden, August Strindberg, Jean Cocteau, Jean Racine, Luigi Pirandello. [...]

Die Techniken des Living Theatre umfassten annähernd alles, was das alternative Theater der letzten fünfzig Jahre kennzeichnet: Improvisation, Collage, Montage, physische Einbeziehung des Publikums, mystische Kommunikation, Prozession, Happening, politisches Theater, Strassentheater, Guerillatheater, Environmental Theatre – alles immer mit grossem Körperbewusstsein gestaltet und gespielt. [...]

Das Theater der Grausamkeit und der Armut wurde immer wieder variiert als Auflösung der Grenzen zwischen Theater und Leben, Fiktion und Realität, Ästhetik und Politik, der Lebensform als Theaterkommune, der direkten politischen Aktionen – «life, revolution and theatre».

Grädel, Jean: «Der Körper als Werkzeug der Erinnerung», in: Pfaff, Walter/Keil, Erika/Schläpfer, Beat (Hrsg.): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Publikation anlässlich der Ausstellung «tala, mudra, rasa – der sprechende Körper» im Museum für Gestaltung Zürich, 1996/97. Verschiedene AutorInnen. Zürich/Berlin, 1996. S. 9–36. S. 29 ff.

Parabelstück

Die Parabel ist eine gleichnishafte Erzählung, eine Kurzform des Epischen. In ihr wird in lehrhafter Absicht ein allgemeiner theologischer, philosophischer, sittlich-politischer oder –sozialer Sachverhalt in ein einprägsames Bild übertragen, wobei die genaue Ausdeutbarkeit des Bildes wesentlich ist.

Parabeln erschienen auch als Elemente in der Struktur eines Stückes [...]. In Anlehnung an die Lehrstücke des 16. und 17. Jahrhunderts und besonders der Aufklärungsparabeln hat Bertolt Brecht die Parabel oft zum dialektischen Kernstück seines Stückes gemacht. [...]

Neben der Lehrparabel, die auf einem festen, objektiven Standpunkt des Autors fusst, wird in der Forschung die «schwebende Parabel» unterschieden; sie bewegt sich nicht mehr in einem präzisen bestimmbaren weltanschaulichen System und lässt keine Lösung mehr zu, da der Autor meist auch nicht an Sinn und Veränderbarkeit der Welt glaubt. Es gibt Parabeln für die dunkle Rätselhaftigkeit der Welt, so im absurden Theater [...].

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg, 1992. S. 726f.
Verfasser des Lexems: Gérard Schneilin.

Performance

In der semiotischen Theaterwissenschaft, namentlich bei Erika Fischer-Lichte, wird «Performance» als einer der vier Aspekte von «Theatralität» ausdifferenziert. Performance meint hier den Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern. Performance ist das ambivalente Zusammenspiel aller beteiligter Faktoren. Als weitere Aspekte von Theatralität sind genannt: «Inszenierung», «Korporalität», «Wahrnehmung». Als Inszenierung ist der spezifische Modus der Zeichenverwendung in der Produktion zu beschreiben. Korporalität ergibt sich aus dem Faktor der Darstellung beziehungsweise des Materials. Wahrnehmung bezieht sich auf den Zuschauer, auf seine Beobachtungsfunktion und –perspektive.

Siehe: Fischer-Lichte, Erika: «Die Entdeckung des Performativen. Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen», in: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Verschiedene AutorInnen. In der Reihe: UTB für Wissenschaft. Bd. 2010. Tübingen/Basel, 1998. S. 21–91. S. 89.

Politisches Theater

Als Begriff durch den Regisseur Erwin Piscator (1893–1966) eingeführt. Politik, also Fragen des menschlichen Zusammenlebens, der Macht, des Rechts einschliesslich Machtmissbrauch und Rechtsbeugung sind Themen auf dem Theater. [...] Im Gegenwartstheater häufig mit historisch-politischen Fragestellungen und politischer Parteinahme verbunden, zum Beispiel bei Hochhuth, Peter Weiss, Heinar Kipphardt [...], Günter Grass [...]. Seit der Studentenrevolte der später 60er Jahre besonders auch politisches Agitationstheater. In den USA Stücke gegen den Vietnamkrieg.

Seidel, Klaus Jürgen: *dtv junior Schauspielführer*. München, 1991. S. 422.

Tableau

(Frz. = Bild, Gemälde) Das Wort Tableau bezeichnet in Anlehnung an die Malerei ein durch Gruppierungen und Figuren der Schauspieler oder Tänzer auf der Bühne in quasi erstarrtem Zustand entstehendes Bild. Ausgangspunkt des T. war das Theater des Mittelalters, wo es, ähnlich wie später in der Barockoper, im Jesuitentheater, im Zauber- und Märchenspiel vor allem als Schlussbild einer Auf-
führung, als Apotheose im Sinne einer Erhebung von Personen und Helden in himmlische Sphäre gebräuchlich war. Im klassischen Theater nimmt das Tableau die Form einer effektvollen Schlussstellung am Ende einer Szene oder eines Akts an, die dann durch den Haupt- oder Zwischenvorhang den Blicken des Publikums entzogen wird. [...] Mit dem 18. Jahrhundert gewinnt aber das Tableau eine andere dramaturgische Funktion und wird an Stelle des Akts zu einem Strukturelement des Theaterstücks. Anders als der Akt, der einer Erzählphase bzw. einer Phase im Handlungsablauf entspricht, bildet das T. eine thematische Einheit. Diese Funktion des Tableau geht mit einer Episierung des Theaters einher, die vor dem durchgehenden dramatischen Ablauf die visuell prägnante Darstellung einzelner Momente bevorzugt, wobei sich sinn und Zweck dieser neuen Dramaturgie, die von Denis Diderot (1713–84) über Jacob Michael Reinhold Lenz (1751–92), Georg Büchner (1813–37), Alfred de Musset (1810–57) und Frank Wedekind (1864–1918) bis Bertolt Brecht (1898–1956) reicht, mit der Zeit ändern. Diderot z. B. bezweckt dadurch eine harmonische Synthese von Bewegung, dramatischer Verdichtung und Handlung [...]. Bei Brecht dagegen ist das Tableau ein typisches, doch unvollständiges Fragment, das der kritischen und nachvollziehenden Perspektive des Zuschauers bedarf; jedes Tableau ist ein in sich geschlossenes, vom nächsten scharf getrenntes dramaturgisches Ganzes, ohne jedoch für sich allein eine Bedeutungseinheit zu werden, was den Zuschauer zum kritischen Vergleich der Tableaux miteinander anregen soll.

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg, 1992. S. 903f.
Verfasser des Lexems: Bernard Poloni.

Totentanz – szenisches ›Memento mori‹ des Mittelalters

Das ›memento mori‹ der Totentänze ist doppelter Natur: Einerseits verarbeiten die grausigen Totentanz-Bilder die allen Menschen gemeinsame elementare Grunderfahrung ihres unausweichlichen Todes. Zugleich evoziert der ›Totentanz‹ über die Mahnung an den eigenen Tod auch das Massensterben des ›Schwarzen Todes‹. Wie keine andere Kunstform ist der ›Totentanz‹ mit der Pest verbunden, die bezeichnenderweise auch euphemisierend als ›grosses Sterben‹ umschrieben wird.

Weyandt, Barbara: *Maschinerie des Todes. Der Mengele Totentanz von Jean Tinguely. Eine moderne Danse macabre und ihr Beitrag zur Erinnerungskultur*. St. Ingbert, 2002. S. 47.

Verfremdung – Verfremdungseffekt (V-Effekt)

Verfremdung ist ein künstlerisches Verfahren der Illusionsdurchbrechung in der Darstellung. Allerdings fehlt vor Bertolt Brecht (1898–1956) ein einheitlicher Begriff dafür, so dass derartige Phänomene einerseits unter Ironie, Groteske, Satire, Parodie, Witz u. ä. m. rubriziert wurden, andererseits unter Metaphorik, Emblematik, Allegorie, Symbolik oder auch Hermetik und Manierismus. Die Skala der Techniken der Verfremdung reicht von Trivialformen wie Bänkelsang, Jahrmarktsplärren und Moritat bis zur hochartifizialen Aufsprengung fiktionaler Totalitätsbilder (etwa in der barocken Emblematik oder in der Deformationen der Abbildungskonvention durch Kubismus, Expressionismus und Surrealismus). Wesenselement der Verfremdung ist durchweg die daraus resultierende Aufschliesskraft und Verständnishilfe bei Zerstörung der konventionellen Sichtweisen. Den Gegensatz dazu bildet das auf Identifikation, Einfühlung und Illusionierung angelegte autonome Kunstwerk. – Als literaturtheoretischer Begriff findet sich die Verfremdung im russischen Formalismus, vor allem bei Viktor Schklowski (*Die Kunst als Verfahren*, 1916), und zwar als Gegensatz zu in sich geschlossenem, mimetischen Realitätsbildern («neues Sehen» statt konventionelles «Wiedererkennen»). Brecht entwickelt im Verlauf der 30er Jahre den Begriff der Verfremdung als nachträgliche Zentralkategorie seines «epischen Theaters». [...] Entscheidend ist seine Bestimmung der Verfremdung als dialektische Erkenntnis in der Weise, dass Vertrautes in einem fremden, fragwürdigen Licht erscheint und danach neu gesehen wird. Verfremdung ist gewissermassen die Dialektik des «Durchblicks» (vermeintliches Verstehen von Altbekanntem – Nicht-mehr-Verstehen – neues, wirkliches Verstehen). Brecht dehnt sodann – und das ist völlig neu – den dialektischen Erkenntnisprozess von der künstlerischen Produktion auf die Rezeption durch das Publikum aus mit dem Ziel politischer Wirkung.

Mittel zur Herbeiführung der Verfremdung ist der Verfremdungseffekt («V-Effekt»). Er kann definiert werden als künstlerisches Verfahren zur Aufdeckung der gesellschaftlichen Widersprüche (dialektisierte Vermittlung und Rezeption). Verfremdungs-Effekt bestimmen im selben Masse Sprachform, Dialogführung und Dramenbau (in Gestalt einer strikt auktorial bestimmten Kommentarebene im Stück) wie dann auch die Spielweise der Schauspieler oder die Elemente der Inszenierung (Bühnenbild, Musik, Beleuchtung, Projektionen, Choreographie, Kostüme, Masken).

Mit ihrer Verbindung ästhetischer, philosophischer, gesellschaftlicher und politischer Belange bilden Verfremdung und Verfremdungs-Effekt den methodischen Kern von Theorie und Praxis der Theaterarbeit Brechts. Fast alle «Öffnungs»-Tendenzen des modernen Dramas und Theaters basieren auf der produktiven Auseinandersetzung mit den Verfremdungs-Praktiken des Brecht Theaters. Die verfremdende Spielweise charakterisiert heute, allen Unterschieden zum Trotz, die Inszenierungspraxis der meisten Regisseure des Welttheaters. Diese Vorliebe erklärt sich offenbar dadurch, dass die Verfremdung der theatralischen Produktion den «implizierten Zuschauer» beschert.

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg, 1992. S. 1080ff.
Verfasser des Lexems: Theo Buck.

Anhang

Abbildungsnachweis

Bibliographie

Publikationen zu den thematisierten Künstlern

Christian Boltanski • Jürgen Brodwolf • Jochen Gerz • Duane Hanson •
Menashe Kadishman • Edward Kienholz • George Segal • Jean Tinguely

Publikationen zu spezifischen Themenschwerpunkten

- Historie – Politik – Erinnerungskultur
- Historie – Politik – Erinnerungskultur: Holocaust
- Historie – Politik – Erinnerungskultur: Vietnam-Konflikt
- Denk- und Mahnmäler
- Zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Tod
- Kunst – zu ausgewählten Aspekten des plastischen Schaffen im
20. Jahrhundert
- Philosophie und Kunsttheorie
- Theater, Stücke und Inszenierungen sowie Theaterwissenschaften
- Medien

Abbildungsnachweis

Den gezeichneten Illustrations-Tafeln liegen publizierte Photographien der Werke zugrunde.
Ausgeführt wurden die Umzeichnungen von Patrick Obrist.
Die nachfolgende Auflistung verweist für jede Tafel auf die jeweilige Vorlage.

Vorlagen für die Umzeichnung

Christian Boltanski

«Réserves – La fête de Pourim», 1989

Semin, Didier: «Ein Künstler der Unbestimmtheit», in: *Parkett*. No. 22, Dezember 1989. Zürich, 1989. S. 30–33. S. 33.

Jürgen Brodewolf

«Lieberose», 1990

Ausstellungskatalog «Jürgen Brodewolf. Stätten und Stationen». Institut Mathildenhöhe Darmstadt/Galerie der Stadt Stuttgart. Wolbert, Klaus (Hrsg.), verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1992. S. 83 (Totale) und S. 86 (Detail).

Jürgen Brodewolf

«Synagoge Erfurt», 1996–2000

Ausstellungskatalog «Jürgen Brodewolf. Werke einer Sammlung 1962–1982». Galerie Henze & Ketterer. Wichtrach/BE, 2000. S. 72.

Jochen Gerz

«EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt», 1972/74

art. *Das Kunstmagazin*. Nr. 3, März 1989. Hamburg, 1989. S. 76.

Duane Hanson

«War (Vietnam-Piece)», 1967

Bestandskatalog *Skulpturen Wilhelm-Lehmbruck Museum Duisburg*. Brockhaus, Christoph/Leinz, Gottlieb (Hrsg.). Lepper, Katharina. Duisburg, 1992. S. 126f., S. 239. S. 127 (Vogelperspektive).

Buchsteiner, Thomas/Letze, Otto (Hrsg.): *Duane Hanson. More Than Reality*. Verschiedene AutorInnen. Publiziert anlässlich der europäischen Ausstellungs-Tournée 2001–2003 in: Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Galerie der Stadt Stuttgart, Padiglione d'Arte Contemporanea Mailand, Kunsthalle Rotterdam, National Galleries of Scotland in Edinburgh, Kunsthaus Zürich. Ostfildern-Ruit, 2001. S. 74 (Ansicht).

Menashe Kadishman

«Shalechet» (Gefallenes Laub), 1997–1999

Ausstellungskatalog «Menashe Kadishman. Shalechet. Häupter und Opfer». Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen. Miron, Dan; Schneider, Ulrich; Schwarz, Arturo et al. Aachen/Mailand, 1999. S. 46.

Edward Kienholz

«The Eleventh Hour Final», 1968

Ausstellungskatalog «Kienholz – Retrospektive». Whitney Museum of American Art, New York/Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. Hopps, Walter (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. München/New York, 1997. S. 154 (Teilansicht Sofa und Couch-Tisch), S. 155 (Teilansicht mit Grabstein-Fernseher), S. 155 (Detail Mattscheibe mit Kinderkopf).

«The Portable War Memorial», 1968

Schmidt, Hans-Werner: *Edward Kienholz. The Portable War Memorial. Moralischer Appell und politische Kritik.* Frankfurt a. M., 1988. Falttafel.

«The Non War Memorial», 1970

Ausstellungskatalog «Kienholz – Retrospektive». Whitney Museum of American Art, New York/Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. Hopps, Walter (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. München/New York, 1997. S. 160.

«Five Car Stud», 1969–1972

Ausstellungskatalog «Kienholz – Retrospektive». Whitney Museum of American Art, New York/Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. Hopps, Walter (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. München/New York, 1997. S. 164 (Totale), S. 165 (Detail Gruppe), S. 167 (Opfer).

George Segal

«The Execution», 1967

Ausstellungskatalog «George Segal, a Retrospective: Sculptures, Paintings, Drawings». Théberge, Pierre (Hrsg.); Livingstone, Marco (Autor). Montreal Museum of Fine Arts/Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington/Jewish Museum, New York/Miami Art Museum. Montreal, 1997. S. 76.

«Holocaust», 1982/1984

Ausstellungskatalog «George Segal, a Retrospective: Sculptures, Paintings, Drawings». Théberge, Pierre (Hrsg.); Livingstone, Marco (Autor). Montreal Museum of Fine Arts/Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington/Jewish Museum, New York/Miami Art Museum. Montreal, 1997. S. 87.

Jean Tinguely

«Transmission de la mort», Teil des mehrteiligen Werkes «Totentanz: Mengele», 1986

Museum Jean Tinguely Basel. Die Sammlung. Bern, 1996. S. 209.

Bibliographie

Publikationen zu den thematisierten Künstlern

Christian Boltanski

Jürgen Brodewolf

Jochen Gerz

Duane Hanson

Menashe Kadishman

Edward Kienholz

George Segal

Jean Tinguely

Publikationen zu spezifischen Themenschwerpunkten

Historie – Politik – Erinnerungskultur

Historie – Politik – Erinnerungskultur: Holocaust

Historie – Politik – Erinnerungskultur: Vietnam-Krieg

Denk- und Mahnmäler

Zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Tod

*Kunst – zu ausgewählten Aspekten des plastischen Schaffens im
20. Jahrhundert*

Philosophie und Kunsttheorie

Theater, Stücke und Inszenierungen sowie Theaterwissenschaften

Medien

Christian Boltanski

- 1991 Frankfurt a. M.:** «Christian Boltanski. Les suisses morts». Museum für Moderne Kunst. Frankfurt a. M., 1991.
- 1991 Hamburg:** «Christian Boltanski. INVENTAR». Hamburger Kunsthalle. Verschiedene AutorInnen. Hamburg, 1991.
- 1989 Basel:** «Christian Boltanski. Réserves. La fête de Pourim». Museum für Gegenwartskunst Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basel, 1989.
- 1988–1990 Chicago/Los Angeles/New York/Vancouver/Berkeley/Toronto:** «Christian Boltanski: Lessons of Darkness». Mus. of Contemp. Art/The Mus. of Contemp. Art/The New Mus. of Contemp. Art/Vancouver Art Gallery/University Art Museum/The Power Plant. Gumpert, Lynn; Jacob, Mary Jane (Hrsg.). Chicago/Los Angeles/New York, 1988.
- 1986 München:** «Christian Boltanski. Leçon des Ténèbres». Kunstverein. Felix, Zdenek. München, 1986.
- 1984 Paris/Zürich:** «Boltanski». Musée national d'art moderne au Centre Georges Pompidou/Kunsthau. Verschiedene AutorInnen. Paris, 1984. Begleitbroschüre mit Übersetzungen der französischen Katalogtexte sowie mit den deutschen Originaltexten, hrsg. vom Kunsthaus Zürich, 1984. Die Auswahl an Exponaten der beiden Ausstellungen ist nicht identisch.
- Beil, Ralf:** «Christian Boltanski (*1944). Leçon de ténèbres: les ombres, 1987», in: «Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst». AK Kunstmuseum Bern, 2001. Verschiedene AutorInnen; Hrsg. Ralf Beil. Ostfildern-Ruit, 2001. S. 96–101.
- Boltanski, Christian:** «Zitate: Konkrete Kunst – Op-Art – Minimal Art», in: der Löwe. Eine kulturphilosophische Zeitschrift. Theorie Dialoge bildende Kunst. Nr. 5, Juli 1975. Lischka, G. J. (Hrsg.): «Realismus, konkrete Kunst und der intermediäre Aktionismus». Bern, 1975. S. 47–48.
- Czerny, Ilonka:** «Tod im Leben – Leben vor dem Tod. Zum Werk «Les Suisses morts» von Christian Boltanski», in: kunst und kirche. Nr. 4, November 1997: «Der Tod als Fiktion». Darmstadt, 1997. S. 207–209.
- Davvetas, Demosthenes:** «Gespräch zwischen Christian Boltanski und Demosthenes Davvetas», in: «Christian Boltanski. Leçon des Ténèbres». AK Kunstverein München. München, 1986. S. 37–41.
- Dieckel, Hans:** «Installationen als ephemere Form von Kunst», in: Diers, Michael (Hrsg.): *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 1993. S. 223–239.
- Drathen, Doris von:** «Der Clown als schlechter Prediger. Interview mit Christian Boltanski», in: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Verschiedene AutorInnen. Leipzig, 1996, S. 228–252. Das Interview erschien erstmals anlässlich der Ausstellung «Christian Boltanski. INVENTAR» Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1992, Katalog S. 54–76. Weiterer Abdruck in: Kunstforum International. Bd. 113, Mai/Juni 1991. Köln, 1991. S. 314–331.
- Glasmeier, Michael:** *Extreme 1–8. Vorträge zur Kunst*. Köln, 2001. Hier: «Extreme 3. Christian Boltanski in Berlin». S. 59–99.
- Gumpert, Lynn:** «The Life and Death of Christian Boltanski», in: Ausstellungskatalog «Christian Boltanski: Lessons of Darkness». Chicago/Los Angeles/New York/Vancouver/Berkeley/Toronto. 1988–90. Chicago/Los Angeles/New York, 1988. S. 49–86.
- Huber, Joerg/Martens, Jutta:** «Christian Boltanski: Täter und Opfer zugleich», in: NIKE. New Art in Europe. Nr. 26, Dez./Jan./Febr. 1988/89. München, 1988. S. 12–16.
- Kramer, Mario:** «Christian Boltanski. Les Suisses morts (1990). Les Ombres (1986)», Museumspapier, Museum für Moderne Kunst Frankfurt. Frankfurt a. M., o. J.

- Lascault, Gilbert:** «Zwölf Beobachtungen zu den Schatten und den Denkmälern von Christian Boltanski», in: *Parkett*. Nr. 9, Juni 1986. Zürich, 1986. S. 7–9.
- Lemoine, Serge:** «Photographien, Bürolampen, Keksdosen», in: AK «Christian Boltanski. INVENTAR». Hamburger Kunsthalle. Verschiedene AutorInnen. Hamburg, 1991. S. 35–52.
- Marsh, Georgia:** «Das Schwarze und Das Weiße: Ein Interview mit Christian Boltanski», in: *Parkett*. Nr. 22, Dezember 1989. Zürich, 1989. S. 42–47.
- Meier, Cordula:** «Anselm Kiefer. Christian Boltanski. On Kawara. Rebecca Horn. Zur künstlerischen Konstruktion von Erinnerung», in: Berg, Nicolas/ Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. Verschiedene AutorInnen. München, 1996. S. 267–284.
- Meinhardt, Johannes:** «(Re)Konstruktion der Erinnerung. Christian Boltanskis Untersuchung des Subjekts und des Sozialen», in: *Kunstforum International*. Bd. 113, Mai/Juni 1991. Köln, 1991. S. 298–313.
- Metken, Günter:** «Christian Boltanski. Die Kunst der Erinnerung», in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München, 1988.
- Metken, Günter:** «Was wir brauchen, sind Reliquien», in: AK «Christian Boltanski. INVENTAR». Hamburger Kunsthalle. Verschiedene AutorInnen. Hamburg, 1991. S. 23–33.
- Moure Gloria** (Hrsg.): *Christian Boltanski. Advent and Other Times*. Verschiedene AutorInnen. Begleitpublikation zur Ausstellung «Christian Boltanski» im Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela 1995/96. Barcelona, 1996.
- Obrist, Hans-Ulrich:** «Die Archive der Bibliothek von Christian Boltanski 1969–1991. Ein Gespräch», in: *Kunst-Bulletin*. Nr. 5, Mai 1992. Kriens, 1992. S. 14–18.
- Paflik-Huber, Hannelore:** «Modelle historischer Zeit. Biographie als Modell (Christian Boltanski)», in: Dies.: *Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst*. München, 1994.
- Schneede, Uwe M.:** «Die Mittel der Erinnerung», in: AK «Christian Boltanski. INVENTAR». Hamburger Kunsthalle. Verschiedene AutorInnen. Hamburg, 1991. S. 9–22.
- Schwerfel, Heinz Peter:** *Kunstskandale: über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst*. Köln, 2000. Zu Christian Boltanski siehe S. 137–140.
- Schwerfel, Heinz Peter/Hoff, Bernd** (Fotos): «Spaziergang ins Nichts» [zur Inszenierung «Nächte unter Tage» in Essen, Zeche Zollverein, von Christian Boltanski (Installationen), Jean Kalman (Licht-Design), Albert Ostermaier (Dramatiker) und Andrea Breth (Regie), anlässlich der Ruhrtriennale 2005], in: *art. Das Kunstmagazin*. Nr. 11, November 2005. Hamburg, 2005. S. 16–22.
- Semin, Didier:** «Ein Künstler der Unbestimmtheit», in: *Parkett*. Nr. 22, Dezember 1989. Zürich, 1989. S. 30–33.
- Steinhauser, Monika:** ««Images stimuli». Boltanskis Kunst nach dem Holocaust», in: Jansen, Christian/Niethammer, Lutz/Weisbrod, Bernd (Hrsg.): *Von der Aufgabe der Freiheit. Politische Verantwortung und bürgerliche Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Hans Mommsen zum 5. November 1995*. S. 707–728.
- Theewen, Gerhard:** *Confusion. Selection. Gespräche und Texte über Bibliotheken, Archive, Depots*. Hier: «Gerhard Theewen. Gespräch mit Christian Boltanski. Auf der Suche nach den vergessenen Namen», S. 16–23. Köln, 1995.
- Wagner, Monika:** «Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer», in: Erdle, Brigit/Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Mimesis, Bild und Schrift: Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*. Reihe: Literatur – Kultur – Geschlecht, Bd. 7. Verschiedene AutorInnen. Köln, 1996. S. 23–39.
- Zutter, Jörg:** «Musée de nous-mêmes. Christian Boltanski zu seiner Installation «Réserves – La fête de Pourim»». In Ausstellungskatalog «Christian Boltanski. Réserves. La fête de Pourim». Museum für Gegenwartskunst Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basel, 1989.

Jürgen Brodewolf

- 2004/2005 Freiburg i. Br./Weimar/Bedburg-Hau/Mülheim an der Ruhr:** «Jürgen Brodewolf». Museum für neue Kunst/Kunsthalle Weimar Harry Graf Kessler/Museum Schloss Moyland/Kunstmuseum in der Alten Post. Verschiedene AutorInnen. Freiburg i. Br., 2004.
- 2004 Kassel:** «Jürgen Brodewolf. NEKRO_POLIS». Museum für Sepulkralkultur. Verschiedene AutorInnen. Kassel, 2004.
- 2002 Wichtrach/BE:** «Jürgen Brodewolf. Figuren. Zum 70. Geburtstag». Galerie Henze & Ketterer. Wichtrach/BE, 2001.
- 2001 Marburg/Schweinfurt/Reutlingen:** «Jürgen Brodewolf. Figurenräume». Universitätsmuseum für bildende Kunst Rittersaal im Landgrafenschloss/Städtische Sammlung Halle Altes Rathaus/Städtisches Kunstmuseum Spendhaus, Städtische Galerie. Heitersheim, 2001.
- 2000 Wichtrach/BE:** «Jürgen Brodewolf. Werke einer Sammlung 1962–1982». Galerie Henze & Ketterer. Wichtrach/BE, 2000.
- 2000 Fescoggia:** «Jürgen Brodewolf. Magie Figur. Mythos Raum.» Installationen im Kloster Fescoggia, Malcantone/Tessin. Fescoggia, 2000.
- 2000 Berlin:** «Jürgen Brodewolf. <Gedächtnisspeicher>. Eine Ausstellung gegen das Vergessen. Bilder und Blätter, Bücher und Objekte». Galerie Brusberg Berlin. Mit Texten von Dieter Brusberg und Jürgen Brodewolf. In der Reihe: Brusberg Dokumente. Bd. 39. Berlin, 2000.
- 1999 Mannheim:** «Jürgen Brodewolf. ICELAND». Städtische Kunsthalle Mannheim. Fath, Manfred (Hrsg.), verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1999.
- 1992 Darmstadt/Stuttgart:** «Jürgen Brodewolf. Stätten und Stationen». Institut Mathildenhöhe Darmstadt/Galerie der Stadt Stuttgart. Wolbert, Klaus (Hrsg.): «Mysterien des Stofflichen. Das Material als Ausdrucksträger im Werk von Jürgen Brodewolf»; Jens, Walter: «Lieberose»; et al. Stuttgart, 1992.
- 1990 Sulzburg:** «Spuren». Ehemalige Synagoge Sulzburg. Verschiedene Autoren. Sulzburg, 1991.
- 1989 Stuttgart:** «Jürgen Brodewolf. Figurenstätten». Galerie Valentien. Rotzler, Willy: «Jürgen Brodewolf – Figurenstätte». Stuttgart, 1989.
- 1986 Gengenbach:** «Jürgen Brodewolf. <Der Keller>. Installationen in 7 Stationen im Klosterkeller Gengenbach». 7-teilige Installation aus Überresten und Fragmenten von beschädigten und zerstörten Landschaftsinstallationen aus den Jahren 1979 bis 1985. Städtisches Museum Haus Löwenberg. Verschiedene Autoren. Gengenbach, 1986.
- 1985 Osnabrück:** «Jürgen Brodewolf». Dominikanerkirche Osnabrück. Verschiedene Autoren. Osnabrück, 1985.
- 1985 Hannover:** «Jürgen Brodewolf». Sprengel Museum. Verschiedene AutorInnen. Hannover, 1985.
- 1975 Duisburg:** «Jürgen Brodewolf: Figuren». Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Salzmann, Siegfried: «Laudatio für Jürgen Brodewolf aus Anlass der Verleihung des Kunstpreises der Böttcherstrasse Bremen am 2. Juni 1975». Duisburg, 1975.

Brodewolf, Jürgen: *Wunde – Theresienstadt. 15 Arbeiten auf Papier*. Stuttgart, 1994.

Brodewolf, Jürgen/Heidenreich, Wolfgang: *Jürgen Brodewolf. Stationen. Ein Künstlerbuch*. Stuttgart, 2002.

Fath, Manfred: «Jürgen Brodewolf – Von der Tubenfigur zu Installation», in: Ausstellungskatalog «Jürgen Brodewolf. ICELAND». Städtische Kunsthalle Mannheim. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1999. S. 6–7.

- Herold, Inge:** «Jürgen Brodwolfs Mannheimer Bibliothek <GEDÄCHTNISPEICHER>», in: Ausstellungskatalog «Jürgen Brod Wolf. ICELAND». Städtische Kunsthalle Mannheim. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1999. S. 43–49.
- Holeczek, Bernhard/Blume, Dieter:** *Jürgen Brod Wolf. Werkverzeichnis der Objekte 1959–1976. Teil I.* Kunstverein Braunschweig (Hrsg.). Braunschweig, 1980².
- Jens, Walter:** «Lieberose», in: Ausstellungskatalog «Jürgen Brod Wolf. Stätten und Stationen». Institut Mathildenhöhe Darmstadt/Galerie der Stadt Stuttgart. Wolbert, Klaus (Hrsg.), verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1992. S. 90–95.
- Lichtenstern, Christa:** ««Man trifft immer wieder auf sich selbst». Beobachtungen zu Jürgen Brodwolfs Mannheimer Installation <ICELAND>», in: Ausstellungskatalog «Jürgen Brod Wolf. ICELAND». Städtische Kunsthalle Mannheim. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1999. S. 27–33.
- Rotzler, Willy:** «Jürgen Brod Wolf. Maler und Objektmonteur», in: *Kunst-Bulletin*. Nr. 9, September 1973. Luzern, 1973. S. 2–5.
- Schneider, Erich:** «Geschichtsspeicher», in: Ausstellungskatalog «Jürgen Brod Wolf. Figurenräume». Marburg, Universitätsmuseum für bildende Kunst Rittersaal im Landgrafenschloss/Schweinfurt, Städtische Sammlung Halle Altes Rathaus/Reutlingen, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus, Städtische Galerie. Heitersheim, 2001. o. S.
- Wolbert, Klaus:** «Mysterien des Stofflichen. Das Material als Ausdrucksträger im Werk von Jürgen Brod Wolf», in: Ausstellungskatalog «Jürgen Brod Wolf. Stätten und Stationen». Institut Mathildenhöhe Darmstadt/Galerie der Stadt Stuttgart. Wolbert, Klaus (Hrsg.), verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1992. S. 9–12.
- Wedewer, Susanne:** «Die Tubenfigur ist das Thema Tod», in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München, 1995.

Jochen Gerz

- 2002 Essen:** «Jochen Gerz. Wenn sie alleine waren. Foto/Text und Video 1969–84». Museum Folkwang. Eskildsen, Ute (Hrsg.), verschiedene AutorInnen. Göttingen, 2002.
- 2002 Paris/Strasbourg/Vaduz:** «Jochen Gerz. In Case We Meet. Temps détournés – vidéo et internet dans l'œuvre. 1969–2002». Centre Pompidou, Musée d'art moderne et contemporain, Kunstmuseum Lichtenstein. Bouhours, Jean-Michel/Heck, Georges (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. Paris, 2002.
- 1999 Bozen, 2000 Kiel/Ontario/Tønder:** «Jochen Gerz. Res Publica. Das öffentliche Werk 1968–1999». Museion – Museum für moderne Kunst, Kunsthalle zu Kiel, Art Gallery of Windsor, Sønderjyllands Kunstmuseum. Verschiedene AutorInnen. Osterfildern, 1999.
- 1997 Wiesbaden:** «Jochen Gerz. GET OUT OF MY LIES. 18 Installationen der siebziger Jahre». Rattemeyer, Volker/Petzinger, Renate/Gerz, Jochen (Hrsg./AutorInnen). Museum Wiesbaden. Wiesbaden, 1997.
- 1994 Strasbourg:** «Jochen Gerz. Les images. Œuvres depuis 1969». Musées de la ville de Strasbourg. Strasbourg, 1994.
- 1979 Luzern:** «Jochen Gerz: Kulchur Piece #5 come over to the dark side. Arbeiten aus verwandten Bereichen 1961–79». Kunstmuseum. Gespräch zwischen Martin Kunz (Hrsg.) und Jochen Gerz. Luzern, 1979.
- 1974 Berlin:** «Jochen Gerz. Exit. Materialien zum Dachau-Projekt». Aktionen der Avantgarde. Projekt für ADA₂. Neuer Berliner Kunstverein in Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD und den Berliner Festspielen. Berlin, 1975.
- Bluemler, Detlef:** «Jochen Gerz. Weitermachen gegen das Aufhören», in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. München, 1989.
- Drathen, Doris von:** «Die Andershaftigkeit des Ich», in: Landert, Markus (Hrsg.): *Miami Islet. Interaktive Strategien im Werk von Jochen Gerz*. Publikation zur Ausstellung im Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen, Warth, 1998–1999. Sulgen/Zürich, 2000. S. 40–58.
- Gerz, Jochen:** «Über meine Arbeit», in: *Kunstforum International*. Bd. 23, Nr. 5. Mainz, 1977. o. S.
- Gerz, Jochen:** *Texte. Ein Künstlerbuch herausgegeben von Erich Franz*. Bielefeld, 1985.
- Gerz, Jochen:** *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1993.
- Gerz, Jochen:** *Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus*. Hamburg/Stuttgart, 1994.
- Gerz, Jochen:** *Gegenwart der Kunst. Interviews (1970–1995)*. Aus der Reihe «Statement». Regensburg, 1995.
- Gerz, Jochen:** ««Wir wissen, dass das Verdrängte uns immer verfolgt». Interview von Jacqueline Lichtenstein und Férard Wajcman», in: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Verschiedene AutorInnen. Leipzig, 1996. S. 253–264.
- Gerz, Jochen und Esther:** *Die Berliner Ermittlung nach einem Oratorium von Peter Weiss*. Programmheft zu einer Inszenierung des Berliner Ensembles, des Hebbel-Theaters und der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Berlin, 1998.
- Gerz, Jochen/Lévy, Francis:** *EXIT. Das Dachau-Projekt*. Frankfurt a. M., 1978.
- Hoffmann, Detlef:** «Von den Bildern auf der Leinwand zu den Bildern im Kopf. Anmerkungen zu Jochen Gerz' Geschichtsbildern», in: Jussen, Bernhard (Hrsg.): *Von der künstlerischen Produktion der Geschichte I. Jochen Gerz*. Göttingen, 1997. S. 81–131.
- Könneke, Achim (Hrsg.) et al.:** *Gerz, Jochen/Shalev Gerz, Esther. Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus*. Hamburg/Ostfildern, 1994.

- Krempel, Ulrich:** «Sieben Anmerkungen zum <Harburger Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt> von Esther und Jochen Gerz», in: Plagemann, Volker (Hrsg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*. Köln, 1989. S. 177–183.
- Landert, Markus** (Hrsg.): *Miami Islet. Interaktive Strategien im Werk von Jochen Gerz*. Publikation zur Ausstellung im Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen, Warth, 1998–1999. Sulgen/Zürich, 2000.
- Metken, Günter:** «Lässt sich gar nichts aus der Welt schaffen? Bücher gegen Bücher», in: «Katalog Jochen Gerz Foto/Texte 1975–1978», Kestner-Gesellschaft. Hannover, 1978. S. 8–12. Weiterer Abdruck in: *Günter Metken. Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977–1995*. Amsterdam, 1996. S. 167–179.
- Pagé, Suzanne/Ceysson, Bernard** (Hrsg.): *Jochen Gerz. Les Pièces*. Art/Cahier 1. Anlässlich der Gerz-Ausstellung im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1975. Verschiedene AutorInnen. Paris, 1975.
- Rattemeyer, Volker/Petzinger, Renate** (Hrsg.): *Jochen Gerz. Performances, Installationen und Arbeiten im öffentlichen Raum*. Werkverzeichnis Band 1. 1968–1999. Nürnberg, 1999.
- Rogenhofer, Sara/Rötzer, Florian:** «Jochen Gerz. Indifferenz der Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Sara Rogenhofer und Florian Rötzer», in: *Kunstforum International*. Bd. 105, Jan./Febr. 1990. Köln, 1990. S. 224–235.
- Schmidt-Wulffen, Stephan:** «Duell mit der Verdrängung. Ein Gespräch mit Esther und Jochen Gerz», in: *Kunstforum International*. Bd. 87, Jan./Febr. 1987. Köln, 1987. S. 318–321.
- Spielmann, Peter:** «Bemerkungen zu EXIT von Jochen Gerz», in: Ausstellungskatalog «Jochen Gerz. Exit. Materialien zum Dachau-Projekt». Aktionen der Avantgarde. Projekt für ADA₂. Neuer Berliner Kunstverein in Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD und den Berliner Festspielen. Berlin, 1975.
- Steinhauser, Monika:** «Erinnerungsarbeit. Zu Jochen Gerz' Mahnmalen», in: *Daidalos. Architektur. Kunst. Kultur*. Heft 49, September 1993. Berlin, 1993. S. 104–113.
- Wagner, Thomas:** «Nicht der Künstler schafft das Mahnmal oder Der sich gabelnde Weg der Erinnerung», in: Gerz, Jochen: *Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus*. Hamburg/Stuttgart, 1994. S. 95–113.
- Wettengl, Kurt:** «Jochen Gerz. Die kleine Zeit. Beitrag zur viele Jahre dauernden Diskussion um das Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2000», in: «Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart». Verschiedene AutorInnen. AK Historisches Museum/Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Frankfurt a.M., 2000. S. 120–121.
- Young, James E.:** «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today», in: Mitchell, W. J. Thomas (Hrsg.): *Art and the Public Sphere*. Verschiedene AutorInnen. Zusammenstellung von Essays, welche 1990–1992 im *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press publiziert waren. Chicago/London, 1992. S. 49–78.
- Young, James Edward:** *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*. Hamburg, 2002. Hier insbesondere das Kapitel: «Erinnerung wider Willen im heutigen Deutschland. Jochen Gerz' Gegen-Monumente». S. 142–177. Englische Originalausgabe: New Haven/London, 2000.
- Zweite, Armin:** «Jochen Gerz: <Exit> – Materialien zum Dachau-Projekt (1972/74)», in: Ausstellungskatalog «Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land». Berlin, Martin-Gropius-Bau. Verschiedene AutorInnen. Frankfurt a. M., 1997. S. 442–444.

Duane Hanson

1990/1991 Tübingen, 1991 Köln/Hamburg/Berlin, 1991/1992 Linz, 1992 Wien: «Duane Hanson. Skulpturen». Buchsteiner, Thomas/Bush, Martin H. (Hrsg.). Kunsthalle Tübingen, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Kunstverein in Hamburg, Haus am Waldsee, Neue Galerie der Stadt Linz/Wolfgang-Gurlitt-Museum, KunstHausWien. Ostfildern/Stuttgart, 1990.

1972 Köln: «duane hanson». Kultermann, Udo. onnasch galerie. Köln, 1972.

Breyhan, Christine: *Duane Hanson. Housewife. Triumph der Künstlichkeit.* Ostfildern-Ruit, 2000.

Breyhan, Christine: «How to look at...», in: Buchsteiner, Thomas/Letze, Otto (Hrsg.): *Duane Hanson. More Than Reality.* Verschiedene AutorInnen. Publiziert anlässlich der europäischen Ausstellungs-Tournée 2001–2003. Ostfildern-Ruit, 2001. S. 90–95.

Buchsteiner, Thomas/Letze, Otto (Hrsg.): *Duane Hanson. More Than Reality.* Verschiedene AutorInnen. Publiziert anlässlich der europäischen Ausstellungs-Tournée 2001–2003 in: Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Galerie der Stadt Stuttgart, Padiglione d'Arte Contemporanea Mailand, Kunsthalle Rotterdam, National Galleries of Scotland in Edinburgh, Kunsthaus Zürich. Ostfildern-Ruit, 2001.

Hartley Keith: «Die Darstellung des Menschen in der Kunst Duane Hansons», in: Buchsteiner, Thomas/Letze, Otto (Hrsg.): *Duane Hanson. More Than Reality.* Verschiedene AutorInnen. Publiziert anlässlich der europäischen Ausstellungs-Tournée 2001–2003. Ostfildern-Ruit, 2001. S. 80–85.

Lettau, Annette: «Das Spiel mit der Täuschung», in: Pan. Die Kunst. Monatsschrift für Malerei, Plastik, Graphik, Architektur und Wohnkultur. 1/1991. München, 1991. S. 38–41.

Ruhloff, Marianne: «Krieg – live. Zur Plastik <War (Vietnam-Piece)> von Duane Hanson und zu einem Plakat von Peter Brandt über das Massaker in My Lai», in: «Frieden. Skulpturen, Fotografien, Zeichnungen». Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg. In der Reihe: Studioausstellungen, Heft 8. Verschiedene AutorInnen. Duisburg, 1982. o. S.

Ruhrbert, Karl: «Duane Hanson. Wahrer als die Wirklichkeit», in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst.* München, 1993.

Türr, Karina: «Zur Ikonographie des Gefallenen – Vom Sterbenden Gallier bis zu Hansons Vietnam-Piece», in: «Frieden. Skulpturen, Fotografien, Zeichnungen». Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg. In der Reihe: Studioausstellungen, Heft 8. Verschiedene AutorInnen. Duisburg, 1982. o. S.

Varnedoe, Kirk: *Duane Hanson.* New York, 1985.

Menashe Kadishman

1999 Aachen: «Menashe Kadishman. Shalechet. Häupter und Opfer». Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen. Miron, Dan; Schneider, Ulrich; Schwarz, Arturo et al. Aachen/Mailand, 1999.

Edward Kienholz

- 1996 New York/1997 Berlin:** «Kienholz – Retrospektive». Whitney Museum of American Art/Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Hopps, Walter (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. München/New York, 1997.
- 1987 Rottenburg/Heidelberg:** «Edward Kienholz. Nancy Reddin Kienholz. Medien – Macht – Manipulation». Kunstverein Zehntscheuer/Kunstverein. Baur, Karl Friedrich/Buchsteiner, Thomas/Gercke, Hans (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. Krippendorff, Ekkehart: «Medien – Macht – Manipulation». S. 14–15. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1987.
- 1977 Berlin:** «Edward Kienholz. Volksempfängers». Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin. Merkert, Jörn (Hrsg.). Verschiedene Autoren. Berlin, 1977.
- 1973 Berlin:** «Edward Kienholz. <Five Car Stud>». Akademie der Künste. Berlin, 1973.
- 1973 Köln:** «edward kienholz. 1. The Eleventh Hour Final. 2. The Tadpole Piano Pool With Woman Affixed Also». onnasch galerie. Köln, 1973.
- 1971 Zürich/London:** «Edward Kienholz. 11 Tableaux». Kunsthaus/Institute of Contemporary Arts Nash House. Kommentare zu den Tableaux von Hultén, Pontus in Zusammenarbeit mit Edward Kienholz (November 1969). London/Zürich, 1971.
- 1970 Düsseldorf:** «1960 Kienholz 1970». Städtische Kunsthalle. Ruhrberg, Karl/Harten, Jürgen. Kommentare zu den Tableaux von Hultén, Pontus in Zusammenarbeit mit Edward Kienholz. Düsseldorf, 1970. Die Ausstellung, auf Initiative von Pontus Hultén realisiert, wurde zuerst in Stockholm und in Amsterdam gezeigt. Anschliessend an Düsseldorf wurde sie von Paris sowie von Zürich und London (s. u.) übernommen.
- Gercke, Hans:** «Der Jäger und seine Beute», in: AK «Edward Kienholz. Nancy Reddin Kienholz. Medien – Macht – Manipulation». Kunstverein Zehntscheuer Rottenburg/Kunstverein Heidelberg. Baur, Karl Friedrich/Buchsteiner, Thomas/Gercke, Hans (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1987. S. 8–11.
- Factor, Monte:** «Ich höre auf», in: «Kienholz – Retrospektive». Whitney Museum of American Art/Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Hopps, Walter (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. München/New York, 1997. S. 294–299.
- Kienholz, Edward:** Werkerläuterung zu «Five Car Stud» im Katalog der documenta V, «Befragung der Realität. Bildwelten heute», herausgegeben von Harold Szeemann. Kassel, 1972. S. 18.46 B.
- Krippendorff, Ekkehart:** «Medien – Macht – Manipulation», in: AK «Edward Kienholz. Nancy Reddin Kienholz. Medien – Macht – Manipulation». Kunstverein Zehntscheuer Rottenburg/Kunstverein Heidelberg. Baur, Karl Friedrich/Buchsteiner, Thomas/Gercke, Hans (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1987. S. 14–15.
- Kulschewskij, Ralf:** «Edward und Nancy Kienholz: Werke aus den 80er Jahren», in: NIKE. New Art in Europe. Nr. 29, Juli/Aug./Sept. 1989. München, 1989. S. 43.
- McEvelley, Thomas:** «Ort und Raum in der Welt von Kienholz», in: «Kienholz – Retrospektive». AK Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. Hopps, Walter (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. München/New York, 1997. S. 64–69.
- Merkert, Jörn:** «Ed Kienholz und die Sprache der Dinge», in: «Edward Kienholz. Volksempfängers». Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin. Merkert, Jörn (Hrsg.). Verschiedene Autoren. Berlin, 1977. S. 20–53.

- Metken, Günter:** «Moralische <Tableaux>. Zum Werk von Edward Kienholz», in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst. Nr. 1, Januar/März 1973. München, 1973. S. 75–89. Nachdruck in: «Kienholz – Retrospektive». AK Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin. Hopps, Walter (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. München/New York, 1997. S. 302–308.
Die Grundlage des Textes ist ein Vortrag, gehalten am 1. 3. 1972 vor Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München unter dem Titel «Moral und Psychoterror bei Edward Kienholz».
- Pincus, Robert L.:** On a Scale that Competes with the World. The Art of Edward and Nancy Reddin Kienholz. Berkeley/Los Angeles/London, 1994.
- Rickey, Carrie:** «Unpopular Culture (Travels in Kienholzland)», in: Artforum. International Magazine. Sommerheft 1983. New York, 1983. S. 42–48.
- Ronde, Dieter:** «Le monument aux morts transportable d'Edward Kienholz», in: L'Oeil. Nr. 216, Dezember 1972. Paris, 1972. S. 22–29.
- Rotzler, Willy:** *Objektkunst. Von Duchamp bis Kienholz*. Köln, 1972.
- Rotzler, Willy:** «Botschaften – von Ed Kienholz chiffriert», in: «Edward Kienholz. Volksempfängers». Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin. Merkert, Jörn (Hrsg.). Verschiedene Autoren. Berlin, 1977. S. 6–11.
- Ruhrberg, Karl:** ««Mein Thema ist, dass wir hier sind». Notizen zum Werk des Amerikaners Edward Kienholz», in: Magazin KUNST. Das deutschsprachige Kunstmagazin. 16. Jg. Nr. 3/1976. Mainz, 1976. S. 40–49.
- Ruhrbert, Karl:** «Edward und Nancy Reddin Kienholz. «Mein Thema ist, dass wir hier sind»», in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. München, 1996.
- Schmidt, Hans-Werner:** *Edward Kienholz. The Portable War Memorial. Moralischer Appell und politische Kritik*. Frankfurt a. M., 1988.
- Spies, Werner:** «Zwischen Horror und Moral. Das Werk von Edward Kienholz», in: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 4. Juli 1970. Wieder aufgelegt in: Spies, Werner: *Das Auge am Tatort. Achtzig Begegnungen mit Kunst und Künstlern*. München, 1979. S. 199–201.
- Tschechne, Martin:** «Der Mittäter wird zum Betrachter», in: art. Das Kunstmagazin. Nr. 4, April 1989. Hamburg, 1989. S. 120–122.
- Wiegenstein, Roland H.:** «Ed Kienholz, die <Volksempfängers> und der <Ring des Nibelungen>», in: «Edward Kienholz. Volksempfängers». Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin. Merkert, Jörn (Hrsg.). Verschiedene Autoren. Berlin, 1977. S. 12–19.

George Segal

- 1998 Montreal/Washington/New York, 1998/1999 Miami:** «George Segal, a Retrospective: Sculptures, Paintings, Drawings». Théberge, Pierre (Hrsg.); Livingstone, Marco (Autor). Montreal Museum of Fine Arts/Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution/Jewish Museum/Miami Art Museum. Montreal, 1997.
- 1985 Paris:** «George Segal». Restany, Pierre: «George Segal: L'œuvre comme super-déstin». Galerie Maeght Lelong. Paris, 1985.
- 1972 Tübingen, 1972/73 München:** «George Segal». Mit Texten von Marck, Jan van der; Segal, George. Kunsthalle/Städtische Galerie im Lenbachhaus. Tübingen/München, 1972.
- 1971 Köln:** «george segal». onnasch galerie. Interview mit dem Künstler. Köln, 1971.
- 1971 Zürich:** «George Segal». Kunsthau Zürich. Zürich, 1971.
- Baigell, Matthew:** «Das Holocaust-Denkmal von George Segal. Ein Interview mit dem Künstler», in: *Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*. München, 1993. S. 56–61.
- Baigell, Matthew:** «Segal's Holocaust Memorial. An Interview with George Segal by Matthew Baigell», in: *Art in America*. Vol. 71, Nr. 6, Sommer 1983. New York, 1983. S. 134–136.
- Finkeldey, Bernd:** *George Segal. Situationen. Kunst und Alltag*. Frankfurt a. M./New York/Paris, 1990.
- Kuspit, Donald:** «George Segal», in: *Artforum International Magazine*. Vol. 22, September 1983. New York, 1983. S. 72–73.
- Hüllenkremer, Marie:** «George Segals Holocaust-Denkmal. «Ich wusste, ich würde mit dem Tod konfrontiert sein.»», in: *art. Das Kunstmagazin*. Nr. 6, Juni 1983. Hamburg, 1983. S. 13.
- Hunter, Sam/Hawthorne, Don:** *George Segal*. New York, 1984.
- Marck, Jan van der:** *George Segal*. New York, 1975.
- Rebel, Ernst:** «Ein Stoff zwischen Innenleben und Aussenwelt. George Segals «Alice, ihre Gedichte und Musik hörend»», in: Möseneder, Karl/Prater, Andreas: *Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*. Hildesheim/Zürich/New York, 1991. S. 359–371.
- Rosenbaum, Joan:** «George Segal and the Jewish Experience», in: <http://nmaa-ryder.si.edu/journal/v15n1/rosenbaum.html>. 2001.
- Spiess, Werner:** «Der Heroismus der Alltäglichkeit. Das Werk des Gipsplastikers George Segal im New Yorker Whitney Museum», in: **Spiess, Werner:** *Rosarot in Miami. Ausflüge zu Kunst und Künstlern unseres Jahrhunderts*. München, 1989. S. 124–128. Erstabdruck in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 10. April 1982. Frankfurt, 1982. Feuilleton.
- Steinberg-Heys, Claudia:** «George Segal», in: *Tages-Anzeiger Magazin*. Nr. 13, 30./31. März 1990. Zürich, 1990. S. 28–32.
- Teuber, Dirk:** «George Segal. Situation und Alltag. Aussen und Innen», in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München, 1991.
- Tuchman, Phyllis:** *George Segal*. In der Reihe *Modern Masters*, Bd. 5. New York/London/Paris, 1983. Deutsche Ausgabe: München/Luzern, 1984.

Jean Tinguely

- 2000 Basel:** «In Basel lebte ich mit dem Totentanz». Museum Jean Tinguely. Hahnloser, Margrit (Hrsg.); verschiedene AutorInnen; Weyandt, Barbara: «Das Monströse und das Banale. Aspekte des Bösen zwischen Dämonie und Alltäglichkeit im Mengele Totentanz». Basel, 2001.
- 2000 Wolfsburg, 2000/01 Basel:** «L'Esprit de Tinguely». Kunstmuseum/Museum Jean Tinguely. Verschiedene AutorInnen. Ostfildern-Ruit, 2000.
- 1991 Fribourg:** «Jean Tinguely. Moskau – Fribourg». Museum für Kunst und Geschichte. Verschiedene AutorInnen. Fribourg, 1991.
- 1987 Venedig:** «A Magic Stronger than Death». Palazzo Grassi. Hultén, Pontus. Engl. Fassung des AK. London, 1997.
- 1987 Basel:** «Tinguely». Galerie Beyeler. Verschiedene Autoren. Basel, 1987.
- 1985/86 München:** «Jean Tinguely». Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. München, 1985.
- Bezzola, Leonardo/Hahnloser-Ingold, Margrit/Lehnherr, Yvonne:** *Jean Tinguely. Fribourg – Moscou – Fribourg*. Dokumentation über Jean Tinguelys letzte grosse Ausstellung im Museum für Kunst und Geschichte Fribourg 1991. Zürich, 1992.
- Billeter, Erika:** «Jean Tinguely. Spiel und Mysterium», in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München, 1993.
- Billeter, Fritz:** «Jean Tinguely: <Widerspruch, so war Dein Name>. Streiflichter auf sein Leben und sein künstlerisches Schaffen», in: Vernissage. 17/01. «Museum Jean Tinguely Basel». Heidelberg, 2001. S. 16–35.
- Bischofberger, Christina:** *Jean Tinguely. Werkkatalog. Bd. 3. Skulpturen und Reliefs 1986–1991*. Meilen/Zürich, 2005.
- Fath, Manfred (Hrsg.):** *Jean Tinguely. «Stillstand gibt es nicht»*. Verschiedene AutorInnen. München, 2002. Erschienen anlässlich der Ausstellung «Jean Tinguely – Stillstand gibt es nicht» in der Kunsthalle Mannheim und der Kunsthalle Emden, 2002–2003.
- Hahnloser-Ingold, Margrit:** «Mengele-Totentanz», in: Bezzola, Leonardo/Hahnloser-Ingold, Margrit/Lehnherr, Yvonne: *Jean Tinguely. Fribourg – Moscou – Fribourg*. Dokumentation über Jean Tinguelys letzte grosse Ausstellung im Museum für Kunst und Geschichte Fribourg 1991. Zürich, 1992. S. 140–159.
- Hahnloser, Ingold, Margrit:** «Jean Tinguely und die Schweiz», in: *Museum Jean Tinguely Basel. Die Sammlung*. Bern, 1996. S. 79–132.
- Hulten, Pontus:** «Der Mensch und sein Werk», in: *Museum Jean Tinguely Basel. Die Sammlung*. Bern, 1996. S. 34–77.
- Jocks, Heinz-Norbert:** «Jean Tinguely. Ich beschäftige mich mit dem Tod, um ihn zu bekämpfen», in: *Kunstforum International*. Bd. 115, Sept./Okt. 1991. Köln, 1991. S. 266–275.
- Kowaljow, Andrei:** «Meta-Tinguely oder die Büchse der Pandora am Ufer der Moskwa», in: *Parkett*. Nr. 25, September 1990. Zürich, 1990. S. 161–164.
- Poley, Stefanie/Tinguely, Jean:** «Fragen und Antworten mit Abbildungen der ausgestellten Werke», in: Ausstellungskatalog «Jean Tinguely». Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. München, 1985. S. 33–106.
- Schemm, Jürgen von:** «Das Kunstwerk als Perpetuum Mobile oder der gebannte Tod in den <Friedhöfen der Kunst>», in: Fath, Manfred (Hrsg.): *Jean Tinguely. «Stillstand gibt es nicht!»*. Verschiedenen AutorInnen. München, 2002. S. 156–169.

Schulz-Hoffmann, Carla: «Chaos und Ordnung, Anarchie und Gesetz – zu den Plastiken von Jean Tinguely», in: Ausstellungskatalog «Jean Tinguely». Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. München, 1985. S. 9–32.

Spiess, Werner: «Karambolagen mit dem Nichts. Abgesang auf eine alte Welt. Tinguely im Centre Pompidou», in: Spiess, Werner: *Rosarot in Miami. Ausflüge zu Kunst und Künstlern unseres Jahrhunderts*. München, 1989. S. 135–138. Erstabdruck unter dem Titel «Sterbende Maschinen» in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 21. Januar 1989. Frankfurt, 1989. Feuilleton.

Weyandt, Barbara: *Maschinerie des Todes. Der Mengele Totentanz von Jean Tinguely. Eine moderne Danse macabre und ihr Beitrag zur Erinnerungskultur*. St. Ingbert, 2002.

Historie – Politik – Erinnerungskultur

Assmann, Aleida/Harth, Dietrich: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung.* Verschiedene AutorInnen. Frankfurt a. M., 1991.

Assmann, Aleida: «Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften», in: Loewy, Hanno/Moltmann, Bernhard (Hrsg.): *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung.* In der Reihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 3. Frankfurt a. M., 1996. S. 13–29.

Burk, Peter: «Geschichte als soziales Gedächtnis», in: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung.* Verschiedene AutorInnen. Frankfurt a. M., 1991. S. 289–304. Zuerst unter dem Titel «History as Social Memory» erschienen, in: Butler, Thomas (Hrsg.): *Memory. History, Culture and Mind.* Oxford, 1989. S. 97–113.

Diner, Dan: «Massenvernichtung und Gedächtnis. Zur kulturellen Strukturierung historischer Ereignisse», in: Loewy, Hanno/Moltmann, Bernhard (Hrsg.): *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung.* In der Reihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 3. Frankfurt a. M., 1996. S. 47–55.

Fromm, Erich: *Anatomie der menschlichen Destruktivität.* Reinbek bei Hamburg, 1977. Amerikanische Originalausgabe: *The Anatomy of Human Destructiveness.* New York/Chicago/San Francisco, 1973.

Grimminger, Rolf (Hrsg.): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität.* Verschiedene AutorInnen. München, 2000.

Loewy, Hanno/Moltmann, Bernhard (Hrsg.): *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung.* In der Reihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 3. Frankfurt a. M., 1996.

Pircher, Wolfgang: «Erinnerungen an das Gedächtnis», in: *Kunstforum International.* Bd. 127, September 1994: «Konstruktionen des Erinnerns: Transitorische Turbulenzen». Ruppichteroth, 1994. S. 147–150.

Historie – Politik – Erinnerungskultur: Holocaust

Aly, Götz: *«Endlösung». Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden.* Frankfurt a. M., 1995.

Amishai-Maisels, Ziva: *Depiction & Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts.* Oxford/New York/Seoul/Tokyo, 1993.

Apel, Linde: «Der Weg in den Völkermord (1939–1941) und «Der nationalsozialistische Völkermord (1941–1945», in: Asmuss, Burkhard (Hrsg.): *Holocaust. Der Nationalsozialistische Völkermord und die Motive der Erinnerung.* Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Historischen Museum anlässlich des 60. Jahrestages der Wannsee-Konferenz. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 2002. S. 121–124 und S. 150–156.

Arendt, Hannah: «Die vollendete Sinnlosigkeit», 1950, in: Dies.: *Israel, Palästina und der Antisemitismus.* Berlin, 1991. S. 77–94.

Asmuss, Burkhard (Hrsg.): *Holocaust. Der Nationalsozialistische Völkermord und die Motive der Erinnerung.* Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Historischen Museum anlässlich des 60. Jahrestages der Wannsee-Konferenz. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 2002.

Bastian, Till: *Furchtbare Ärzte. Medizinische Verbrechen im Dritten Reich.* München, 1995.

Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager.* Bd. 1: *Die Organisation des Terrors.* Bd. 2: *Frühe Lager. Dachau. Emslandlager.* Verschiedene AutorInnen. München, 2005.

Berg, Nicolas: ««Auschwitz» und die Geschichtswissenschaft. Überlegungen zu Kontroversen der letzten Jahre», in: Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst.* Verschiedene AutorInnen. München, 1996. S. 31–52.

Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst.* Verschiedene AutorInnen. München, 1996.

Blatman, Daniel: «Rückzug, Evakuierung und Todesmärsche 1944–45», in: Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager.* Bd. 1: *Die Organisation des Terrors.* Verschiedene AutorInnen. München, 2005. S. 230–312.

Bourke-White, Margaret: *Deutschland, April 1945.* München, 1979. Amerikanische Originalausgabe: *Dear Fatherland, Rest Quietly.* New York, 1945.

Comité International de Dachau (Hrsg.): *Konzentrationslager Dachau. 1933–1945.* Brüssel, 1978⁹.

Czech, Danuta: «Die Rolle des Häftlingskrankenbaulagers im KL Auschwitz II», in: *Hefte von Auschwitz.* Heft 15. Auschwitz, 1975. S. 5–181.

Distel, Barbara: *Konzentrationslager Dachau. Das erste KZ in Deutschland · Das Leben im Konzentrationslager · Medizinische Versuche · Transporte · Exekutionen · Befreiung der Häftlinge.* Comité International de Dachau (Hrsg.). Dachau, 1972.

Eberle, Annette: «Häftlingsgesellschaft und Kennzeichnung», in: Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager.* Bd. 1: *Die Organisation des Terrors.* Verschiedene AutorInnen. München, 2005. S. 91–109.

Feig, Konnilyn G.: *Hitler's Death Camps. The Sanity of Madness.* New York, 1979.

Frei, Norbert: «Auschwitz vor Gericht. Der Frankfurter Prozess als Meilenstein der Zeitgeschichte», in: *Neue Zürcher Zeitung.* 2. April 2004. Zürich, 2004. S. 44.

Friedlander, Henry: *Der Weg zum NS-Genozid. Von der Euthanasie zur Endlösung.* Berlin, 1997. Amerikanische Originalausgabe: *The Origins of Nazi Genocide. From Euthanasia to the Final Solution.* Chapel Hill (North Carolina)/London, 1995.

- Fussell, Paul:** *Wartime. Understanding and Behavior in the Second World War*. New York/Oxford, 1989.
- Gilbert, Martin:** *Endlösung. Die Vertreibung und Vernichtung der Juden. Ein Atlas*. Reinbek bei Hamburg, 1982. Englische Originalausgabe: *Atlas of the Holocaust*. London, 1982.
- Glazar, Richard:** «Treblinka – Die Falle mit dem grünen Zaun», in: *Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Heft 5: «Die vergessenen Lager». Dachau, 1989. S. 253–276.
- Gottwaldt, Alfred/Kampe Norbert/Klein Peter** (Hrsg.): *NS-Gewaltherrschaft. Beiträge zur historischen Forschung und juristischen Aufarbeitung*. Verschiedene AutorInnen. In der Reihe: Publikationen der Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz. Kampe, Norbert (Hrsg.). Bd. 11. Berlin, 2005.
- Gutman, Israel** (Hrsg.)/Jäckel, Eberhard/Longerich, Peter/Schoeps, Julius H. (Hrsg. der dt. Ausg.): *Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*. 4 Bände. München/Zürich, 1995/1998. Deutsche Erstausgabe 1993.
- Haas, Gaston:** «Die vielen Tode der Anne Frank», in: Stapferhaus Lenzburg (Hrsg.): *Anna Frank und wir*. Verschiedene AutorInnen. Zürich, 1995. S. 110–119.
- Haus der Wannsee-Konferenz** (Hrsg.): *Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz. Dauerausstellung*. Verschiedene AutorInnen. 3. korrigierte und erweiterte Auflage. Berlin, 2001.
- Hilberg, Raul:** *Täter, Opfer Zuschauer. Die Vernichtung der Juden 1933–1945*. Frankfurt a. M., 1992. Amerikanische Originalausgabe: *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1933–1945*. New York, 1992.
- Hilberg, Raul:** *Die Vernichtung der europäischen Juden*. 3 Bände. Frankfurt a. M., 1990. Amerikanische Originalausgabe: 1961; deutsche Erstausgabe: Berlin, 1982.
- Hilberg, Raul:** *Die Quellen des Holocaust. Entschlüsseln und Interpretieren*. Frankfurt a. M., 2002. Amerikanische Originalausgabe: *Sources of Holocaust Research. An Analysis*. Chicago, 2001.
- Höß, Rudolf:** *Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen des Rudolf Höß*. Herausgegeben von Martin Broszat. In der Reihe: dtv dokumente. München, 1963.
- Kater, Michael H.:** *Ärzte als Hitlers Helfer*. Hamburg/Wien, 2000. Amerikanische Originalausgabe: *Doctors under Hitler*. Chapel Hill (North Carolina), 1989.
- Kertész, Imre:** *Roman eines Schicksallosen*. Berlin, 1996. Ungarische Originalausgabe: *Sorstalanság*. 1960–1973 verfasst, 1975 erschienen.
- Klee, Ernst:** ««Den Hahn aufzudrehen war ja keine grosse Sache». Vergasungsärzte während der NS-Zeit und danach», in: *Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Heft 4: «Medizin im NS-Staat. Täter, Opfer Handlager». Dachau, 1988. S. 1–21.
- Klee, Ernst:** *Auschwitz, die NS-Medizin und ihre Opfer*. Frankfurt a. M., 1997.
- Klüger, Ruth:** *Von hoher und niedriger Literatur*. Hier insbesondere Teil II: «Missbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch». In der Reihe: Politik – Sprache – Poesie. Bonner Poetik-Vorlesung. Bd. 1. Göttingen, 1996.
- Kotek, Joël/Rigoulot, Pierre:** *Das Jahrhundert der Lager. Gefangenschaft, Zwangsarbeit, Vernichtung*. München, 2001. Französische Originalausgabe: *Le siècle des camps*. Paris, 2000.
- Langbein, Hermann:** *Der Auschwitz-Prozess. Eine Dokumentation*. 2 Bände. Nachdruck der Erstausgabe, Wien, 1965. Frankfurt a. M., 1995.
- Lifton, Robert Jay:** *Ärzte im Dritten Reich*. Stuttgart, 1992. Amerikanische Originalausgabe: *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*. New York, 1986.
- Marcuse, Harold:** «Das ehemalige Konzentrationslager Dachau. Der mühevolle Weg zur Gedenkstätte 1945–1968», in: *Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Heft 6: «Erinnern oder Verweigern – Das schwierige Thema Nationalsozialismus». Dachau, 1990. S. 182–205.

- Müller-Hill, Benno:** *Tödliche Wissenschaft. Die Aussonderung von Juden, Zigeunern und Geisteskranken 1933–1945.* Reinbek bei Hamburg, 1984.
- Naumann, Bernd:** *Auschwitz. Bericht über die Strafsache gegen Mulka u. a. vor dem Schwurgericht Frankfurt.* Frankfurt a. M., 1968.
- Neurath, Paul Martin:** *Die Gesellschaft des Terrors. Innenansichten der Konzentrationslager Dachau und Buchenwald.* Frankfurt a. M., 2004. Amerikanische Originalausgabe: *Social Life in the German Concentration Camps Dachau and Buchenwald.* New York, 1951.
- Novick, Peter:** *Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord.* Stuttgart/München, 2001. Amerikanische Originalausgabe: *The Holocaust in American Life.* Boston/New York, 1999.
- Pohl, Dieter:** *Holocaust. Die Ursachen, das Geschehen, die Folgen.* Freiburg i. Br., 2000.
- Pohl, Dieter:** «Dimensionen eines Menschheitsverbrechens. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden 1939–1945», in: Asmuss, Burkhard (Hrsg.): *Holocaust. Der Nationalsozialistische Völkermord und die Motive der Erinnerung.* Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Historischen Museum anlässlich des 60. Jahrestages der Wannsee-Konferenz. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 2002. S. 103–120.
- Reichel, Peter:** *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit.* München/Wien, 1995.
- Reichel, Peter:** «Nach dem Verbrechen. Nationale Erinnerung an Weltkrieg und Judenmord», in: Asmuss, Burkhard (Hrsg.): *Holocaust. Der Nationalsozialistische Völkermord und die Motive der Erinnerung.* Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Historischen Museum anlässlich des 60. Jahrestages der Wannsee-Konferenz. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 2002. S. 215–237.
- Reichel, Peter:** *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater.* München/Wien, 2004.
- Reitlinger, Gerald:** *Die Endlösung. Hitlers Versuch der Ausrottung der Juden Europas 1939–1945.* Berlin, 1979⁵. Englische Originalausgabe: London, 1953. Deutsche Erstausgabe: Berlin, 1956.
- Rüsen, Jörn:** «Trauer als historische Kategorie. Überlegungen zur Erinnerung an den Holocaust in der Geschichtskultur der Gegenwart», in: Loewy, Hanno/Moltmann, Bernhard (Hrsg.): *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung.* In der Reihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 3. Frankfurt a. M., 1996. S. 57–77.
- Schneider, Ulrich (Hrsg.):** *Auschwitz – ein Prozess. Geschichte – Fragen – Wirkungen.* Verschiedene AutorInnen. Köln, 1994.
- Semprun, Jorge/Wiesel, Elie:** *Schweigen ist unmöglich.* Frankfurt a. M., 1997. Französische Originalausgabe 1995.
- Sloterdijk, Peter:** «Krieg und Lichtung», in: Brock, Bazon/Koschik, Gerlinde (Hrsg.): *Krieg + Kunst.* Verschiedene AutorInnen. München, 2002. S. 287–307.
- Sofsky, Wolfgang:** *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager.* Frankfurt a. M., 1993².
- Sofsky, Wolfgang:** *Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg.* Frankfurt a. M., 2002.
- Stapferhaus Lenzburg (Hrsg.):** *Anna Frank und wir.* Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung auf Schloss Lenzburg, 1994. Weitere Ausstellungsorte 1995–96: Stans, Bern, Région lémanique, Basel, Lugano, Zürich. Verschiedene AutorInnen. Zürich, 1995.
- Weiß, Christoph:** *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die «Ermittlung» im Kalten Krieg.* 2 Bände. St. Ingbert, 2000.
- Winau, Rolf:** «Medizinische Experimente in den Konzentrationslagern», in: Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hrsg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager.* Bd. 1: *Die Organisation des Terrors.* Verschiedene AutorInnen. München, 2005. S. 165–178.

- Winters, Peter Jochen:** «Berichterstatte im Auschwitz-Prozess 1963/1965», in: Gottwaldt, Alfred/Kampe Norbert/Klein Peter (Hrsg.): *NS-Gewaltherrschaft. Beiträge zur historischen Forschung und juristischen Aufarbeitung*. Verschiedene AutorInnen. In der Reihe: Publikationen der Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz. Bd. 11. Berlin, 2005. S. 378–390.
- Young, James Edward:** *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*. Wien, 1997.
Amerikanische Originalausgabe: *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven/London, 1993.
- Young, James Edward:** *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington/Indianapolis, 1988.

Historie – Politik – Erinnerungskultur: Vietnam-Krieg

- Davis, James Kirkpatrick:** *Assault on the Left. The FBI and the Sixties Antiwar Movement.* Westport/CT, 1997.
- DeBenedetti, Charles/Chatfield, Charles** (Assisting Author): *An American Ordeal. The Antiwar Movement of the Vietnam Era.* Syracuse (New York), 1990.
- Frisch, Max:** *Tagebuch 1966–1971.* Frankfurt a. M., 1972.
- Gibson, James William:** *The Perfect War. Technowar in Vietnam.* Boston/New York, 1986.
- Gitlin, Todd:** Einführendes Vorwort zu: Wells, Tom: *The War Within. America's Battle Over Vietnam.* Berkeley, 1994. S. xi–xviii.
- Herr, Michael:** *Dispatches.* New York, 1978.
- Herring, George C.:** *America's Longest War. The United States and Vietnam, 1950–1975.* 3. erweiterte Auflage. In der Reihe: America in Crisis. New York, 1996.
- Hooper, Bayard:** «A tourist at the Vietnam war», Gastkolumne in: *LIFE Atlantic.* Vol. 43. Nr. 2. July 1967. S. 13.
- Karnow, Stanley:** «Vietnam. Eine Kriegsgeschichte», in: *du. Die Zeitschrift der Kultur.* Nr. 7/8, Juli/August 1997: «Vietnam. Dossier Erinnerung». Zürich, 1997. S. 125–129.
- Karnow, Stanley:** *Vietnam. A History. The First Complete Account of Vietnam at War.* New York, 1983.
- Kinney, Katherine:** *Friendly Fire. American Images of the Vietnam War.* Oxford/New York, 2000.
- Lindqvist, Sven:** *A History of Bombing.* London, 2001. Schwedische Originalausgabe: *Nu dog du.* 1999.
- Lippard, Lucy R.:** *A Different War. Vietnam in Art.* Bellingham (Washington), 1990.
- Müller, Christian:** «Auf dem Weg in die «Killing Fields». Das Ende in Vietnam im historischen Rückblick», in: *Neue Zürcher Zeitung.* 2. Mai 2000. Zürich, 2000. S. 7.
- Page, Tim:** *Ein anderes Vietnam. Bilder des Krieges von der anderen Seite.* Mit einem Vorwort von Henry Allen und einem Beitrag von Doug Niven. Hamburg, 2002. Amerikanische Originalausgabe: *Another Vietnam. Pictures of the War from the Other Side.* Washington D.C., 2002.
- Schweinebraden Freiherr von Wichmann-Eichhorn, Jürgen:** «Gedankensplitter über ein anderes Amerika. Die USA zwischen J. F. Kennedy und Ronald Reagan», in: «Duane Hanson. Skulpturen». Buchsteiner, Thomas/Bush, Martin H. (Hrsg.). AK Kunsthalle Tübingen, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Kunstverein in Hamburg, Haus am Waldsee Berlin, Neue Galerie der Stadt Linz/Wolfgang-Gurlitt-Museum, KunstHausWien. Ostfildern/Stuttgart, 1990.
- Weiss, Peter:** *Vietnam!* Erstmals erschienen am 2. August 1966 in der Stockholmer Zeitung *Dagens Nyheter.* Deutsch aufgelegt in der Reihe: Voltaire Flugschriften. Bernward Vesper-Triangel (Hrsg.). Berlin, o. J., o. S. sowie in: Weiss, Peter: *Rapporte 2.* Frankfurt a. M., 1971. S. 51–62.
- Weiss, Peter:** «Die Luftangriffe der USA am 21. 11. 1970 auf die Demokratische Republik Viet Nam», gekürzt erschienen in: *Konkret.* Nr. 25, 3. Dezember 1970. Hamburg, 1970. S. 54–56. Ungekürzt in: Weiss, Peter: *Rapporte 2.* Frankfurt a. M., 1971. S. 132–151.
- Wells, Tom:** *The War Within. America's Battle Over Vietnam.* Berkeley, 1994.

Denk- und Mahnmäler

- Buruma, Jan:** «Ein Denkmal setzt Massstäbe», in: du. Die Zeitschrift der Kultur. Nr. 7/8, Juli/August 1997: «Vietnam. Dossier Erinnerung». Zürich, 1997. S. 106–111.
- Buttlar, Florian von/Endlich, Stefanie:** «Das Belriner Holocaust-Kenkmal. Ablauf des Wettbewerbs und Stand der Diskussion», in: Dolff-Bonekämper, Gabi/Voolen, Edward van (Hrsg.): *Denkmale und kulturelle Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation*. Berlin, 2000. S. 305–328.
- Causey, Andrew:** *Sculpture Since 1945*. In der Reihe: Oxford History of Art. Oxford/New York, 1998. Insbesondere die Kapitel «The return of the monument?», «The counter-monument».
- Cullen, Michael S.** (Hrsg.): *Das Holocaust-Mahnmal. Dokumentation einer Debatte*. Verschiedene Autoren. Zürich, 1999.
- Diers, Michael:** *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt a.M., 1997. Hier insbesondere: «Ewig und drei Tage. Erkundungen des ephemeren Denkmals», S. 66–77 und «Politik und Denkmal. Allianzen/Mesallianzen», S. 101–120.
- Diers, Michael** (Hrsg.): *Mon(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 1993.
- Dolff-Bonekämper, Gabi/Voolen, Edward van** (Hrsg.): *Denkmale und kulturelle Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation*. Dokumentation der internationalen Fachtagung vom 18. bis 22. November 1998 in Berlin. Herausgegeben von der Akademie der Künste. Berlin, 2000.
- Endlich, Stefanie:** «Das Monument als Kunstwerk und Erinnerungszeichen», in: Daidalos. Architektur. Kunst. Kultur. Heft 49. September 1993. Berlin, 1993. S. 90–99.
- Engelhardt, Isabelle:** *A Topography of Memory. Representations of the Holocaust at Dachau and Buchenwald in Comparison with Auschwitz, Yad Vashem and Washington, DC*. In der Reihe: Multiple Europes, Nr. 16. Brüssel, 2002.
- Erhard, Ernst-Otto:** «Nachdenken über Denkmäler», in: du. Die Kunstzeitschrift. Nr. 10, Oktober 1982. Zürich, 1982. S. 24–61.
- Feist, Peter H.:** «Denkmalplastik in der DDR von 1949 bis 1990», in: Dolff-Bonekämper, Gabi/Voolen, Edward van (Hrsg.): *Denkmale und kulturelle Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation*. Berlin, 2000. S. 189–198.
- Gessner, Ingrid:** *Kollektive Erinnerung als Katharsis? Das Vietnam Veterans Memorial in der öffentlichen Kontroverse*. In der Reihe: Mainzer Studien zur Amerikanistik, Bd. 44. Frankfurt a. M., 2000.
- Grasskamp, Walter** (Hrsg.): *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*. München, 1989.
- Griswold, Charles L.:** «The Vietnam Veterans Memorial and the Washington mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography», in: Mitchell, W. J. Thomas (Hrsg.): *Art and the Public Sphere*. Verschiedene AutorInnen. Zusammenstellung von Essays, welche 1990–1992 im Critical Inquiry, The University of Chicago Press publiziert waren. Chicago/London, 1992. S. 79–112.
- Grosskamp, Walter:** «Invasion aus dem Atelier. Kunst als Störfall», in: Ders. (Hrsg.): *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*. München, 1989. S. 141–169.
- Gruen, Arno:** «Erinnerung, Symbolik und Identität», in: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*. Hrsg. Institut für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 21. Verschiedene AutorInnen. Zürich, 2000. S. 25–30.
- Haase, Amine:** «Die Diskussion um das Holocaust-Mahnmal in Berlin spiegelt den Zustand der Gesellschaft», in: Kunstforum International. Bd. 140, April–Juni 1998. Köln, 1998. S. 492–493.
- Heinrich, Christoph:** *Strategien des Erinnerns. Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre*. München, 1993 (Diss., Universität München, 1992).

- Hemken, Kai-Uwe** (Hrsg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Verschiedene AutorInnen. Leipzig, 1996.
- Herzogenrath, Wulf**: «Monumente-Denkmal», in: *Kunstforum International*. Bd. 37, Nr. 1, 1980. Mainz, 1980. S. 159–191.
- Hoffmann, Detlef** (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995*. Verschiedene AutorInnen. In der wissenschaftlichen Reihe des Fritz-Bauer-Instituts, Bd. 4. Frankfurt a. M./New York, 1998.
- Hoffmann, Detlef**: «Gezeichnete Orte – Spur, Signatur, Denkmal», in: Blanke, Horst Walter/Jaeger, Friedrich/Sandkühler, Thomas (Hrsg.): *Dimensionen der Historik. Geschichtstheorie, Wissenschaftsgeschichte und Geschichtskultur heute; Jörn Rüsen zum 60. Geburtstag*. Köln, 1998. S. 105–117.
- Hoheisel, Horst**: «Aschrottbrunnen – Denk-Stein-Sammlung – Brandenburger Tor – Buchenwald. Vier Erinnerungsversuche», in: Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. Verschiedene AutorInnen. München, 1996. S. 253–265.
- Hoormann, Anne**: *LAND ART. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*. Berlin, 1996.
- Huyssen, Andreas**: «Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne», in: Young, James Edward (Hrsg.): *Mahnmale des Holocaust: Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*. Verschiedene AutorInnen. München, 1993. S. 9–17.
- Koch, Georg Friedrich**: «Die Postmoderne und das Denkmal», in: Mai, Ekkehard/Schmirber, Gisela (Hrsg.): *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*. Verschiedene AutorInnen. München, 1989. S. 115–124.
- Konrád, György**: «Wovon kündigt dieses Werk? Gedanken zum Holocaust-Mahnmal in Berlin», in: Dolff-Bonekämper, Gabi/Voolen, Edward van (Hrsg.): *Denkmale und kulturelle Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation*. Berlin, 2000. S. 19–24.
- Koselleck, Reinhart**: «Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden», in: *Poetik und Hermeneutik. Identität*. Marquard, Odo/Stierle, Karlheinz (Hrsg.). München, 1979. S. 255–276.
- Koselleck, Reinhart/Jeismann, Michael** (Hrsg.): *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*. In der Reihe: Bild und Text. München, 1994.
- Leggewie, Claus/Meyer, Erik**: *Ein Ort, an den man gerne geht. Das Holocaust-Mahnmal und die Geschichtspolitik nach 1989*. München, 2005.
- Lippard, Lucy R.**: *A Different War. Vietnam in Art*. Bellingham (Washington), 1990. Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung in: Whatcom Museum of History and Art, Bellingham, Washington; De Cordova Museum and Sculpture Park, Lincoln, Massachusetts; Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, Evanston, Illinois; Akron Art Museum, Akron, Ohio; Madison Art Center, Madison, Wisconsin; Wight Art Gallery, UCLA, Los Angeles; CU Art Galleries, University of Colorado, Boulder, Colorado; Museum of Art, Washington State University, Pullman, Washington; 1989–1992.
- Loewy, Hanno**: «Erinnerung an Sichtbares und Unsichtbares», in: Matz, Reinhard (Hrsg.): *Die unsichtbaren Lager. Das Verschwinden der Vergangenheit im Gedenken*. Verschiedene Autoren. Hamburg, 1993. S. 20–32.
- Mai, Ekkehard/Schmirber, Gisela** (Hrsg.): *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*. Verschiedene AutorInnen. München, 1989.
- Marcuse, Harold**: «Das ehemalige Konzentrationslager Dachau. Der mühevollen Weg zur Gedenkstätte 1945–68», in: *Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Heft 6: «Erinnern oder Verweigern – Das schwierige Thema Nationalsozialismus». Dachau, 1990. S. 182–205.
- Matz, Reinhard** (Hrsg.): *Die unsichtbaren Lager. Das Verschwinden der Vergangenheit im Gedenken*. Verschiedene Autoren. Hamburg, 1993.

- Mayo, James M.:** *War Memorials as Political Landscape. The American experience and beyond.* New York, 1988.
- Meier, Hans-Rudolf/Wohlleben, Marion** (Hrsg.): *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege.* In der Reihe: ID. Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich. Bd. 21. Verschiedene AutorInnen. Zürich, 2000.
- Mitchell, W. J. Thomas** (Hrsg.): *Art and the Public Sphere.* Verschiedene AutorInnen. Zusammenstellung von Essays, welche 1990–1992 im *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press publiziert waren. Chicago/London, 1992.
- Müller, Lars/Eisenman, Peter** (Hrsg.): *Holocaust-Mahnmal Berlin.* Mit Fotografien von Hélène Binet und Lukas Wassmann. Baden, 2005.
- North, Michael:** «The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament», in: Mitchell, W. J. Thomas (Hrsg.): *Art and the Public Sphere.* Verschiedene AutorInnen. Zusammenstellung von Essays, welche 1990–1992 im *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press publiziert waren. Chicago/London, 1992. S. 9–28.
- Plagemann, Volker** (Hrsg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre.* Köln, 1989.
- Pollack, Kristine/Nicolai, Bernd:** «Kriegerdenkmale – Denkmäler für den Krieg?», in: AK «Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre». Akademie der Künste, Berlin. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 1983. S. 61–93.
- Reck, Hans Ulrich:** «Inszenierung der Todesparadoxie zwischen Magie und Historie. Zur Sprache der Denkmäler im 20. Jahrhundert», in: *Kunstforum International*. Bd. 127, September 1994: «Konstruktionen des Erinnerns: Transitorische Turbulenzen». Ruppichterorth, 1994. S. 184–215.
- Reichel, Peter:** *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit.* München/Wien, 1995.
- Rüsen, Jörn:** «Über den Umgang mit den Orten des Schreckens. Überlegungen zur Symbolisierung des Holocaust», in: Hoffmann, Detlef (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995.* Verschiedene AutorInnen. Frankfurt a. M./New York, 1998. S. 330–343.
- Scharf, Helmut:** *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals.* Darmstadt, 1984.
- Schneckenburger, Manfred:** «Orte und die fragile Konstruktion der Erinnerung», in: *kunst und kirche*. Nr. 2, Mai 1995: «Architektur der Erinnerung. Zeichen der Identität». Darmstadt, 1995. S. 89–93.
- Schubert, Dietrich:** «Alfred Hrdlickas antifaschistisches Mahnmal in Hamburg. oder: die Verantwortung der Kunst», in: Mai, Ekkehard/Schmirber, Gisela (Hrsg.): *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute.* Verschiedene AutorInnen. München, 1989. S. 134–143.
- Schwartz, Barry/Wagner-Pacifi, Robin:** «Die Vietnam-Veteranen-Gedenkstätte. Das Gedenken einer problematischen Vergangenheit», in: Koselleck, Reinhart/Jeismann, Michael (Hrsg.): *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne.* München, 1994. S. 393–424.
- Senie, Harriet F.:** «Aus der Mitte: Das Vietnam Veterans Memorial. Ein Mahnmal mit zentripetaler und zentrifugaler Wirkung», in: Dolff-Bonekämper, Gabi/Voolen, Edward van (Hrsg.): *Denkmale und kulturelle Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation.* Berlin, 2000. S. 251–264.
- Spielmann, Jochen:** «Stein des Anstosses oder Schlussstein der Auseinandersetzung? Bemerkungen zum Prozess der Entstehung von Denkmalen und zu aktuellen Tendenzen», in: Mai, Ekkehard/Schmirber, Gisela (Hrsg.): *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute.* Verschiedene AutorInnen. München, 1989. S. 110–114.
- Springer, Peter:** «Rhetorik der Standhaftigkeit. Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals», in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Bd. XLVIII/XLIX, 1987/88. Köln, 1988. S. 365–408.
- Springer, Peter:** «Denkmal und Gegendenkmal», in: Mai, Ekkehard/Schmirber, Gisela (Hrsg.): *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute.* Verschiedene AutorInnen. München, 1989. S. 92–102.

Volp, Rainer: «Zeichen der Mahnung – Zeichen sind nötig, welche Zeichen sind möglich?», in: Mai, Ekkehard/Schmirber, Gisela (Hrsg.): *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*. Verschiedene AutorInnen. München, 1989. S. 19–26.

Wagner, Susanne/Rolke Tadeusz: «Kein Stein soll unbeachtet bleiben», in: *art. Das Kunstmagazin*. 8/89. Hamburg, 1989. S. 40–50.

Young, James Edward: *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*. Hamburg, 2002. Englische Originalausgabe: New Haven/London, 2000.

Young, James Edward: *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*. Wien, 1997. Amerikanische Originalausgabe: *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven/London, 1993.

Young, James Edward: «Das Dilemma der ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Deutschland und USA im Vergleich», in: Loewy, Hanno/Moltmann, Bernhard (Hrsg.): *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*. In der Reihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 3. Frankfurt a. M., 1996. S. 79–99.

Young, James Edward (Hrsg.): *Mahnmale des Holocaust: Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*. Verschiedene AutorInnen. München, 1993. Das Buch entstand parallel zu den Ausstellungen: «The Art of Memory: Holocaust Memorials in History» im Jewish Museum, New York, 1993; «Mahnmale des Holocaust: Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens» im Deutschen Historischen Museum im Zeughaus, Berlin, 1994, sowie im Stadtmuseum München, 1994/1995.

Young, James Edward: *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven/London. 1993.

Young, James Edward: «Das Erinnern und die Rhetorik des Fotos – Reinhard Matz», in: Matz, Reinhard (Hrsg.): *Die unsichtbaren Lager. Das Verschwinden der Vergangenheit im Gedenken*. Verschiedene Autoren. Hamburg, 1993. S. 15–19.

1982 Duisburg: «Frieden. Skulpturen, Fotografien, Zeichnungen». Wilhelm-Lehmbruck-Museum. In der Reihe: Studioausstellungen, Heft 8. Verschiedene AutorInnen. Duisburg, 1982.

1983 Berlin: «Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre». Akademie der Künste. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 1983.

2000 Frankfurt a. M.: «Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart». Historisches Museum/Schirn Kunsthalle Frankfurt. Wettengl, Kurt (Hrsg.); Assmann, Aleida; Hoffmann, Detlef: «Vom Leben der Historie – vor und nach ihrem Tode»; et al. Frankfurt a. M., 2000.

Zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Tod

Adolphs, Volker: *Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.* Köln, 1993.

Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes.* München 1987. Französische Erstauflage: Paris, 1978.

Ariès, Philippe: *Bilder zur Geschichte des Todes.* München/Wien, 1984. Französische Erstausgabe: Paris, 1983.

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik.* München, 1994. Englische Originalausgabe: Manchester, 1992.

Bronfen, Elisabeth: «Der Tod – Einige philosophische und ästhetische Bemerkungen», in: *Kunst+Stein*. Nr. 2, April 2002: «Vergänglichkeit erhalten? Vom Umgang mit der Friedhofskultur». Bern, 2002.

Bruckner, D. J. R./Chwast, Seymour/Heller, Steven: *Kunst gegen den Krieg: 400 Jahre Protest in der Kunst.* Basel, 1984. Amerikanische Originalausgabe: *Art Against War.* New York, 1984.

Condrau, Gion: *Der Mensch und sein Tod. Certa moriendi condicio.* Zürich/Einsiedeln, 1984. Überarbeitete Neuauflage: Zürich, 1991

Fried, Erich/Hrdlicka, Alfred/Ringel, Erwin: *Die da reden gegen Vernichtung. Psychologie, bildende Kunst und Dichtung gegen den Krieg.* Wien, 1986.

Fuchs, Werner: *Todesbilder in der modernen Gesellschaft.* Frankfurt a. M., 1973. Erstausgabe: Frankfurt a. M., 1969.

Fuller, Gregory: *Endzeitstimmung. Düstere Bilder in goldener Zeit.* Köln, 1994.

Honisch, Dieter: «Bilder vom Tod», in: «Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Jubiläumsausstellung der Staatlichen Museen Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, 1830–1980.» Nationalgalerie. Verschiedene Autoren. Berlin, 1980. S. 357–371.

Hurka, Herbert M.: *Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers.* Wien, 1997.

Jansen, Hans Helmut (Hrsg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst.* Verschiedene AutorInnen. Darmstadt, 1989².

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert.* Berlin, 1993.

Lang, Walther K.: *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975–1990.* Berlin, 1995.

Macho, Thomas H.: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung.* Frankfurt a. M., 1987.

Macho, Thomas H.: «Zur Typologie materialisierter Erinnerung. Überlegungen im Anschluss an Franz Borkenhaus Begriff der «Todesantinomie»», in: *Kunstforum International*. Bd. 127, September 1994: «Konstruktionen des Erinnerns: Transitorische Turbulenzen». Ruppichterorth, 1994. S. 178–183.

Macho, Thomas H.: «Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich», in: Assmann, Jan: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten.* Frankfurt a. M., 2000. S. 89–120.

Morra, Joanne; Robson, Marc; Smith, Marquard (Hrsg.): *the limits of death. between philosophy and psychoanalysis.* Aufsatzsammlung, verschiedene AutorInnen. Manchester/New York, 2000.

Pircher, Wolfgang: «Erinnerungen an das Gedächtnis», in: *Kunstforum International*. Bd. 127, September 1994: «Konstruktionen des Erinnerns: Transitorische Turbulenzen». Ruppichterorth, 1994. S. 147–150.

Reinle, Adolf: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert.* Zürich/München, 1984.

Rheims, Maurice: *19th Century Sculpture.* New York, 1977. Französische Originalausgabe: Paris, 1972. Hier insbesondere das Kapitel «Funery Art», S. 329–360.

Richard, Birgit: *Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien.* München, 1995.

Schuster, Eva (Hrsg.) et al.: *Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf.* Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung in der nordrhein-westfälischen Landesvertretung in Bonn. Jansen, Hans Helmut und Rosemarie: «Der Totentanz in der modernen Kunst», S. 46–56. Recklinghausen, 1992.

Stöckli, Rainer: *Zeitlos tanzt der Tod. Das Fortleben, Fortschreiben, Fortzeichnen der Totentanztradition im 20. Jahrhundert.* Konstanz, 1996.

Wilderotter, Hans (Hrsg.)/**Dorrmann, Michael:** *Das grosse Sterben. Seuchen machen Geschichte.* Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum, Dresden. Berlin, 1995.

Wolbert, Klaus: «Der böse Tod. Menschliche Gewalt und Grausamkeit in der Kunst und im Leben», in: Jansen, Hans Helmut (Hrsg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst.* Verschiedene AutorInnen. Darmstadt, 1989². S. 533–551.

1982 Unna/Paderborn: «Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter». Evangelische Stadtkirche/Erzbischöfliches Diözesanmuseum. Verschiedene Autoren. Schmitz, Rolf H.: «Entstehung und Entwicklung des Gestalt des Todes und ihrer Symbolik bis zu den heutigen Totentänzen». S. 9–27. Unna, 1982.

1983 Hamburg/München: «Todesbilder in der zeitgenössischen Kunst mit einem Rückblick auf Hodler und Munch». Kunstverein/Städtische Galerie im Lenbachhaus. Gercken, Günther/Zweite, Armin. Hamburg, 1983.

1984 Darmstadt: «Memento Mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart». Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Wolbert, Klaus (Hrsg.) et al. Darmstadt, 1984.

1986 Paris: «La sculpture française au XIXe siècle». Grand Palais. Verschiedene AutorInnen. Paris, 1986.

1986 Wiesbaden: «Krankheit und Tod – Künstler arbeiten in den Krankenzimmern der ehemaligen Nerotal-Klinik». Nerotal-Klinik, Wiesbaden. Verschiedene AutorInnen. Wiesbaden, 1986.

1990 Berlin: «GegenwartEwigkeit». Martin-Gropius-Bau. Schmied, Wieland (Hrsg.). Verschiedenen AutorInnen. Stuttgart, 1990.

1992/93 Wien: «Bilder vom Tod». Historisches Museum des Stadt Wien. Verschiedene AutorInnen. Wien, 1992.

1993 Kassel: «Vom Totenbaum zum Designersarg». Museum für Sepulkralkultur. Verschiedene AutorInnen. Kassel, 1993.

2001 Kassel: «Salto Mortale». Museum für Sepulkralkultur. Kassel, 2001.

2001/02 Frankfurt a. M.: «Blut: Perspektiven der Kunst, Macht, Politik und Pathologie». Schirn Kunsthalle Frankfurt/Museum für angewandte Kunst. Frankfurt a. M., 2001.

Kunst – zu ausgewählten Aspekten des plastischen Schaffens im 20. Jahrhundert

- 2002–2003 Hannover/Esslingen:** «On Stage». Kunstverein Hannover/Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen. Baur, Andreas/Berg, Stephan (Hrsg.). Verschiedene Autoren. Esslingen/Hannover, 2002.
- 2001 Wien:** «Eine barocke Party. Augenblicke des Welttheaters in der zeitgenössischen Kunst». Kunsthalle Wien. Folie, Sabine/Glasmeier, Michael (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. Wien, 2001.
- 2000 Frankfurt a. M.:** «Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart». Museum für Moderne Kunst Frankfurt. Verschiedene AutorInnen. Osterfildern-Ruit, 2000.
- 1997 San Diego:** «Blurring the Boundaries. Installation Art 1969–1996». Museum of Contemporary Art. Verschiedene AutorInnen. San Diego, 1997.
- 1995 Köln:** «Unser Jahrhundert. Menschenbilder – Bilderwelten». Museum Ludwig Köln. Scheps (Hrsg.) et al. München/New York, 1995.
- 1995 London:** «rites of passage. Art for the End of the Century». Tate Gallery. Morgan, Stuart/Morris, Frances (Hrsg.). Verschiedene AutorInnen. London, 1995.
- 1994 Solothurn:** «Körper – Fragment – Wirklichkeit». Kunstmuseum. Verschiedene AutorInnen. Solothurn, 1994.
- 1990 Paris/Frankfurt a. M.:** «Das Fragment: Der Körper in Stücken». Musée d'Orsay/Kunsthalle Schirn. Verschiedene AutorInnen. München, 1990.
- 1989–1992 Bellingham (Washington)/Lincoln (Massachusetts)/Evanston (Illinois)/Akron (Ohio)/Madison (Wisconsin)/Los Angeles (California)/Boulder (Colorado)/Pullmann (Washington):** «A Different War. Vietnam in Art». Whatcom Museum of History and Art/De Cordova Museum and Sculpture Park/Mary and Leigh Block Gallery/Akron Art Museum/Madison Art Center/Wight Art Gallery, UCLA/ CU Art Galleries/Museum of Art. Lucy R. Lippard (Hrsg.). Bellingham, 1990.
In der vorliegenden Arbeit aufgeführt als: Lippard, Lucy R.: *A Different War. Vietnam in Art*. Bellingham (Washington), 1990.
- 1986 Paris:** «La sculpture française au XIXe siècle». Galeries nationales du Grand Palais. Pinget, Anne (Hrsg.), verschiedene AutorInnen. Paris, 1986.
- 1984 Basel:** «Skulptur im 20. Jahrhundert». Freiluft-Ausstellung im Merian Park. Verschiedene AutorInnen. Basel, 1984.
- 1984 New York:** «Primitivismus». Museum of Modern Art. Verschiedene AutorInnen. München, 1984.
- 1981 Wien:** «Anthropos. Die menschliche Figur in der zeitgenössischen Plastik». Open Air. Verschiedene AutorInnen. Wien, 1981.
- 1980 Basel:** «Skulptur im 20. Jahrhundert». Freiluft-Ausstellung im Wenkenpark, Riehen/Basel. Hohl, Reinhold. Basel, 1980.
- 1980 Berlin:** «Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Jubiläumsausstellung der Staatlichen Museen Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, 1830–1980.» Nationalgalerie. Verschiedene Autoren. Berlin, 1980.
- 1977/78 Duisburg/Heilbronn:** «Der Kopf. Plastiken aus dem 20. Jahrhundert». Wilhelm-Lehmbruck-Museum/Historisches Museum. Nowald, Karlheinz; Inboden, Gudrun. Duisburg, 1977.
- 1977 Münster:** «Skulptur». Freiluft-Ausstellung. Verschiedene Autoren. Schnell, Werner: «Zwischen Abbild und <Realität> – auf dem Wege zur Plastik ohne mimetische Funktion»; Boehm, Gottfried: «Plastik und plastischer Raum»; Johnen, Jörg: «Die Künstlichkeit des Lebens und die doppelte Künstlichkeit der Kunst»; Schöttle, Rüdiger: «Aesthetisch/künstlerische Dreidimensionalität». Münster, 1977.

- 1975/76 Mannheim:** «Der ausgesparte Mensch. Aspekte der Kunst der Gegenwart». Kunsthalle Mannheim. Fuchs, Heinz. Mannheim, 1975.
- 1974 Hamburg:** «Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung». Kunstverein. Gruppenausstellung mit Didier Bay, Christian Boltanski, Jürgen Brodwolf, Claudio Costa, Niklaus Lang, Anne und Patrick Poirier. Verschiedene Autoren. Hamburg, 1974.
- 1973 London:** «Pioneers of Modern Sculpture». Hayward Gallery. Elsen, Albert E.: «Origins of modern sculpture: pioneers and premises». London, 1973.
- 1969/70 Baltimore:** «The partial figure in modern sculpture – from Rodin to 1969». Museum of Art. Elsen, Albert E. Baltimore, 1969.
- Albrecht, Hans Joachim:** *Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewusstsein und künstlerische Gestaltung*. Köln, 1977.
- Barron, Stephanie:** *Skulptur im Expressionismus*. München, 1984.
- Benjamin, Andrew** (Hrsg.): «Installation Art», in: *Art & Design*. Profile. Nr. 30. Verschiedene AutorInnen. London, 1993.
- Billeter, Fritz:** «Installationen – Querbeet durch die Kunstgeschichte», in: *Seedamm Kulturzentrum*, Bulletin 55, Frühjahr 2001. S. 5–16.
- Bocola, Sandro:** *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys*. Darmstadt/München, 1997.
- Brockhaus, Christoph/Leinz, Gottlieb:** *Skulpturen – Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg – Bestandskatalog*. Duisburg, 1991.
- Causey, Andrew:** *Sculpture Since 1945*. In der Reihe: Oxford History of Art. Bd. 60. Oxford/New York, 1998.
- Dienst, Rolf-Gunter:** *Noch Kunst. Neuestes aus deutschen Ateliers*. Düsseldorf, 1970.
- Elsen, Albert E.:** *Origins of modern sculpture: pioneers and premises*. London, 1974.
- Fuchs, Heinz R.:** *Plastik der Gegenwart*. Baden-Baden, 1970.
- Giedion-Welcker, Carola:** *Schriften 1926–1971*. Köln, 1973.
- Hammacher, A. M. (Abraham Marie):** *Die Plastik der Moderne. Von Rodin bis zur Gegenwart*. In der Reihe: Propyläen Kunstgeschichte. Berlin 1988.
- Henri, Adrian:** *Environments and Happenings*. London, 1974.
- Hoffmann, Werner:** *Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns*. Köln, 1969.
- Honisch, Dieter/Jensen, Jens Christian** (Hrsg.): *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute*. Berlin, 1976.
- Johnson, Ellen H.:** *Modern Art and the Object. A century of changing attitudes*. London, 1976.
- Jürgens-Kirchhoff, Annegret:** *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*. Berlin, 1993.
- Kerber, Bernhard:** *Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen*. Stuttgart, 1971.
- Kerber, Bernhard:** «Skulptur und Farbe», in: *Kunstforum International*. Bd. 60, Nr. 4, April 1983: «Skulptur und Farbe I». Köln, 1983. S. 25–104.
- Krauss, Rosalind E.:** *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge Ma., 1977/1985⁴.
- Kultermann, Udo:** *Neue Dimensionen der Plastik*. Tübingen, 1967/1972².
- Kultermann, Udo:** *Radikaler Realismus*. Tübingen, 1972.
- Lippard, Lucy R.:** *A Different War. Vietnam in Art*. Bellingham (Washington), 1990.

- Nollert, Angelika** (Hrsg.): *performative installation*. Begleitpublikation zur Ausstellungsreihe «Performative Installation» in Innsbruck, Köln, Siegen, Wien und Leipzig. Verschiedene AutorInnen. Köln, 2003.
- Oliveira, Nicolas de/Oxley, Nicola/Petry, Michael**: *installation art*. Texte von Archer, Michael. London, 1994; Neuauflage 1998.
- Plagemann, Volker** (Hrsg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre*. Verschiedene AutorInnen. Köln, 1989.
- Read, Herbert**: *Geschichte der modernen Plastik*. München/Zürich, 1966.
- Rebentisch, Juliane**: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M., 2003.
- Rosenthal, Mark**: *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*. München/Berlin/London/New York, 2003.
- Rotzler, Willy**: *Objekt – Kunst. Von Duchamp bis Kienholz*. Köln, 1972.
- Rowell, Margit**: *Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raum – Konstruktion – Prozess*. München, 1986.
- Sandler, Irving**: *American Art of the 1960s*. New York/Toronto, 1988.
- Schenk-Weininger, Isabell**: *Krieg Medien Kunst. Der medialisierte Krieg in der deutschen Kunst sei den 1960er Jahren*. Nürnberg, 2004.
- Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph A.**: *Das Unvollendete als künstlerische Form*. Bern/München, 1959.
- Schneckenburger, Manfred** (Hrsg.): *documenta. Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte, Materialien*. München, 1983.
- Schnell, Werner**: *Der Torso als Problem der modernen Kunst*. Berlin, 1980.
- Schwerfel, Heinz Peter**: *Kunst-Skandale. Über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst*. Köln, 2000.
- Spies, Werner**: *Das Auge am Tatort. Achtzig Begegnungen mit Kunst und Künstlern*. München, 1979.
- Taylor, Brandon**: *Kunst heute*. In der Reihe: art in context. Köln, 1995.
- Thomas, Karin**: *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln, 1977/2000¹¹.
- Trier, Eduard**: *Moderne Plastik. Von Rodin bis Marino Marini*. Berlin, 1954.
- Wagner, Monika**: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München, 2001.
- Wilhelm, Karin** (Hrsg.): *Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen*. Verschiedene AutorInnen. Reck, Hans Ulrich: «Dialektik der Provokation und die Antiquiertheit der Revolte», S. 50–90. Giessen, 1996.
- Zeller, Ursula/Barsch, Barbara/Lisewski, Karin** (Hrsg.): *Das szenische Auge. Bildende Kunst und Theater*. Publikation zur Tournee der gleichnamigen Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen (Berlin/Stuttgart/früher auch Bonn). Verschiedene AutorInnen. [Berlin?] 1996.

Philosophie und Kunsttheorie

- Adorno, Theodor W.:** *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M., 1966.
- Anders, Günther:** «Auschwitz und Breslau», erstmals veröffentlicht 1967, in: *Die Schrift an der Wand. Tagebücher 1941–1966*; Neuauflage in: Ders.: *Besuch im Hades*. München, 1979. 1985². S. 7–178.
- Anders, Günther:** «Nach ‹Holocaust› 1979», in: Ders.: *Besuch im Hades*. München, 1979. 1985². S. 179–216.
- Anders, Günther:** *Philosophische Stenogramme*. München, 2002³. Erstausgabe: München, 1965.
- Anders, Günther:** *Bert Brecht. Gespräche und Erinnerungen*. Zürich, 1962.
- Bätschmann, Oskar:** «Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts», in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 1992. S. 237–278.
- Bätschmann, Oskar:** «Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers», in: Groblewski, Michael/Bätschmann, Oskar: *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 1993. S. 1–35.
- Bätschmann, Oskar:** «Der Künstler als Erfahrungsgestalter», in: Stöhr, Jürgen (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung heute*. Verschiedene AutorInnen. Köln, 1996. S. 248–281.
- Bätschmann, Oskar:** *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln, 1997.
- Berger, John et al.:** *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek bei Hamburg, 1974. Englische Originalausgabe: *Ways of Seeing*. Harmondsworth, 1972.
- Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut:** *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Verschiedene AutorInnen. München, 1995.
- Bohrer, Karl Heinz:** «Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren», in: Grimminger, Rolf (Hrsg.): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. Verschiedene AutorInnen. München, 2000. S. 25–42.
- Brock, Bazon/Koschik, Gerlinde (Hrsg.):** *Krieg + Kunst*. Verschiedene AutorInnen. München, 2002.
- Coypel, Antoine:** «Discours prononcés dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture». Paris, 1721. Reedierte von Henry, Jouin: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, 1883. S. 215–366.
- Eco, Umberto:** *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M., 1973. 1990⁵. Italienische Originalausgabe: Mailand, 1962.
- Fried, Michael:** «Kunst und Objekthaftigkeit»/«Art and Objecthood», in: *Artforum* (Los Angeles). V, 10, Summer 1967, S. 12–23. Artforum Sonderheft zur amerikanischen Plastik. Deutsch in: *Minimal Art*, 1995, S. 334–374; hier nach: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *KunstTheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Ostfildern-Ruit, 1998. Bd. 2, VIIA, S. 1011ff.
- Fromm, Erich:** *Anatomie der menschlichen Destruktion*. Stuttgart, 1977³. Amerikanische Originalausgabe: *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York/Chicago/San Francisco, 1973.
- Gaehtgens, Thomas:** «Jacques-Louis David: Leonidas bei den Thermopylen», in: Beck, Herbert/Bol, Peter C./Maek-Gérard, Eva (Hrsg.): *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Verschiedene Autoren. In der Reihe: Frankfurter Forschungen zur Kunst. Berlin, 1984. S. 211–251. Hier v. a. S. 223.
- Goodman, Nelson:** *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M., 1995. Englische Originalausgabe: 1968.
- Grimminger, Rolf (Hrsg.):** *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. München, 2000.

- Groblewski, Michael/Bätschmann, Oskar:** *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst.* Verschiedene AutorInnen. Berlin, 1993.
- Hantelmann, Dorothea von/Jongbloed, Marjorie:** «I promise it's political. Performativität in der Kunst». Ausstellungskatalog hrsg. von Theater der Welt/Museum Ludwig, Köln. Köln, 2002.
- Harrison, Charles/Wood, Paul** (Hrsg.): *KunstTheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews.* Ostfildern-Ruit, 1998.
- Hässler, Hans-Jürgen/Heusinger, Christian von** (Hrsg.): *Kultur gegen Krieg. Wissenschaft für den Frieden.* Verschiedene AutorInnen. Würzburg, 1989.
- Hénin, Emmanuelle:** *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme française.* Genève, 2003.
- Holz, Hans Heinz:** «Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens», in: Szeemann, Harald (Hrsg.): *Befragung der Realität. Bildwelten heute.* Publikation zur documenta 5, Kassel 30. 6. – 8. 10. 1972. Kassel, 1972. S. 1–1.86.
- Holz, Hans Heinz:** *Der ästhetische Gegenstand. Die Präsenz des Wirklichen. Philosophische Theorie der bildenden Künste I.* Bielefeld, 1996.
- Holz, Hans Heinz:** *Strukturen der Darstellung. Über Konstanten der ästhetischen Konfigurationen. Philosophische Theorie der bildenden Künste II.* Bielefeld, 1997.
- Holz, Hans Heinz:** *Der Zerfall der Bedeutungen. Zur Funktion des ästhetischen Gegenstandes im Spätkapitalismus. Philosophische Theorie der bildenden Künste III.* Bielefeld, 1997.
- Hrdlicka, Alfred:** «Die Ästhetik des automatischen Faschismus»; «In Gottes Namen»; «Es ist an der Zeit, hellhörig zu werden»; «Ein jakobinischer Denkmalkünstler», in: Klausner, Alexander/Klausner, Judith/Lewin, Michael (Hrsg.): *Erich Fried, Alfred Hrdlicka, Erwin Ringel: Die da reden gegen Vernichtung. Psychologie, bildende Kunst und Dichtung gegen den Krieg.* Wien, 1986. S. 87–144.
- Jauss, Hans Robert:** «Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung», in: Stöhr, Jürgen (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung heute.* Verschiedene AutorInnen. Köln, 1996. S. 15–41.
- Jauss, Hans Robert:** *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte.* In der Reihe: Konstanzer Universitätsreden. Bd. 166. Konstanz, 1987.
- Kaulbach, Hans-Martin:** «Krieg und Frieden als Thema von Kunstausstellungen», in: Hässler, Hans-Jürgen/Heusinger, Christian von (Hrsg.): *Kultur gegen Krieg. Wissenschaft für den Frieden.* Verschiedene AutorInnen. Würzburg, 1989. S. 364–369.
- Kemp, Wolfgang** (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik.* Verschiedene AutorInnen. Erstausgabe München, 1985. Berlin, 1992.
- Kemp, Wolfgang:** «Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik», in: Ders. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik.* Verschiedene AutorInnen. Köln, 1985. S. 7–27.
- Kimpel, Harald:** «documenta 5. Kunstvermittlung zwischen Bewusstseinerweiterung und –ausschaltung», in: Radeck, Heike/ Stengel, Karin/Scharf, Friedhelm (Hrsg.): *Wiedervorlage documenta 5. Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Hofgeismar.* Zugleich Schriftenreihe des documenta Archivs, Bd. 9. Hofgeismar, 2002. S. 33–48.
- Kircher, Thomas:** *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts.* In der Reihe Berliner Schriften zur Kunst (Hrsg. Kunsthistorisches Institut Freie Universität Berlin). Mainz, 1991.
- Klemmer, Hermann et al.** (Hrsg.): *Repraesentatio mundi. Festschrift zum 70. Geburtstag von Hans Heinz Holz* [mit ausführlicher Bibliographie Hans Heinz Holz]. Verschiedene AutorInnen. Köln, 1997.
- Kölbl, Alois/Larcher, Gerhard/Rauchenberger, Johannes** (Hrsg.): *Entgegen. ReligionGedächtnis-Körper in Gegenwartskunst.* Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung anlässlich der II. Europäischen Ökumenischen Versammlung in Graz, 23. Mai – 6. Juli 1997. Ostfildern-Ruit, 1997.

- Koselleck, Reinhart/Gadamer, Hans-Georg:** *Historik, Sprache und Hermeneutik. Eine Rede und eine Antwort.* Mit einem Nachwort von Schütt, Hans-Peter (Hrsg.). Heidelberg, 2000.
- Kracauer, Siegfried:** *Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit.* Frankfurt a. M., 1964. Amerikanische Originalausgabe: *Theory of Film. Redemption of Physical Reality.* New York, 1960.
- Kröger, Wolfgang:** *Gotthold Ephraim Lessing.* Stuttgart, 1995. Hier insbesondere: «Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Kunsttheoretischer Essay», S. 83–88.
- Lange, Wolfgang:** «Intellektueller Terrorismus: der Benjamin-Brecht-Pakt», in: Grimminger, Rolf (Hrsg.): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität.* München, 2000. S. 157–177.
- Lessing, Gotthold Ephraim:** *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie.* Ersterscheinung 1766. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer, S. 215–230. Stuttgart, 1987.
- Liessmann, Konrad Paul:** *Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung.* Wien, 1999.
- Lischka, G. J.** (Hrsg.): «Realismus, konkrete Kunst und der intermediäre Aktionismus», in: der Löwe. Eine kulturphilosophische Zeitschrift. Theorie Dialoge bildende Kunst. Nr. 5, Juli 1975. Bern, 1975.
- Marquard, Odo:** «Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst», in: Poetik und Hermeneutik. Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Jauss, Hans Robert (Hrsg.). München, 1968. S. 375–392.
- von Matt, Peter:** *Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur.* Darmstadt, 1995.
- Mai, Ekkehard:** «Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert», in: Ausstellungskatalog «Triumph und Tod des Helden», Wallraf-Richartz-Museum, Köln/ Kunsthaus Zürich/Musée des Beaux-Arts Lyon. Köln/Mailand, 1987. S. 15–29.
- Müller, Johann Heinrich:** «Kunst und Politik», in: Magazin Kunst. Das aktuelle Kunstmagazin. Nr. 40. Mainz, 1970. S. 2007–2024.
- Nachtigäller, Roland/Scharf, Friedhelm/Stengel, Karin** (Hrsg.): *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972.* Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Fridericianum, Kassel. Ostfildern-Ruit, 2001.
- Ost, Hans:** *Melodram und Malerei im 18. Jahrhundert. Anton Graffs Bildnis der Esther Charlotte Brandes als Ariadne auf Naxos.* In der Reihe: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln. Kassel, 2002. Hier v. a. S. 57.
- Paech, Joachim:** «Das Bild zwischen den Bildern», in: Ders. (Hrsg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität.* Stuttgart, 1994.
- Perry, Gill/Cunningham, Colin** (Hrsg.): *Academies, Museums and Canons of Art.* In der Reihe: Art and Its Histories. Verschiedene AutorInnen. New Haven/London, 1999.
- Salman, Elmar:** «Bilder als Fluch und Fluchtperspektive. Offenbarung als Bildereignis?», in: kunst und kirche. 3/94, September 1994. Darmstadt, 1994. S. 148–155.
- Schille, Dorothea:** *Die Kunsttheorie Antoine Coypels. Eine Ästhetik am Übergang vom Grand Siècle zum Dixhuitième.* In der Reihe: Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte. Bd. 281. Frankfurt/M., 1996.
Hier insbesondere Kapitel 14: «Kunstwirkung gleich Naturwirkung – Die Überschreitung der Grenzen der Malerei». S. 217–236.
- Sonna, Birgit:** «Die alltägliche Qual des Rituals. Die Erscheinungsformen der <performativen Installation>», in: Neue Zürcher Zeitung. 17./18. Januar 2004. Zürich, 2004. S. 66.
- Sontag, Susan:** «Gegen Interpretation» [1964], in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen.* Reinbek bei Hamburg, 1968. S. 9–18.
- Sontag, Susan:** *Das Leiden anderer betrachten.* München/Wien, 2003. Amerikanische Originalausgabe: *Regarding the Pain of Others.* New York, 2003.

Staniszewski, Mary Anne: *The Power of Display. A History of exhibition Installations at the Museum of Modern Art.* Cambridge (Mass.)/London, 2001. Erstausgabe 1998.

Thévoz, Michel: *Le théâtre du crime. Essai sur la peinture de David.* Paris, 1989. Hier v. a. S. 7–11.

Vogel, Matthias: «Ausdruck der Emotionen als Resultat künstlerischen Kalküls. Rezeptionsästhetische Reflexionen im Werk von Johann Heinrich Füssli», in: Georges-Bloch-Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich. Bd. 7, 2000. Zürich, 2000. S. 111–127.

Vogel, Matthias: *Johann Heinrich Füssli – Darsteller der Leidenschaft.* In der Reihe: Zürcher Schriften zur Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte. Bd. 2. Zürich, 2001. Hier v. a. Kapitel 5.2. «Malerei, Rhetorik und Schauspiel: Wechselbeziehungen im Bereich des Gefühlsausdrucks», S. 150–155.

Vetlesen, Arne Johan: «Die Rolle der Empathie für die moralische Wahrnehmung. Moralphilosophische Überlegungen am Beispiel der Massenvernichtung», in: *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart.* Heft 12, Oktober 1993. Frankfurt a. M., 1993. S. 113–131.

Wertheimer, Jürgen: *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst.* Frankfurt a. M., 1986.

Zeller, Ursula/ Barsch, Barbara/Lisewski, Karin (Hrsg.): «Das szenische Auge. Bildende Kunst und Theater». Katalog zur Tournee-Ausstellung des Instituts für Auslandbeziehungen (Berlin/Stuttgart/früher auch Bonn): Verschiedene AutorInnen. [Berlin,] 1996.

Theater, Stücke und Inszenierungen sowie Theaterwissenschaften

- Allkemper, Alo/Eke, Norbert Otto** (Hrsg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin, 2000.
- Anders, Günther**: *Bert Brecht. Gespräche und Erinnerungen*. Zürich, 1962.
- Alter, Nora M.**: *Vietnam Protest Theater. The Television War on Stage*. Bloomington/Indianapolis, 1996.
- Amey, Claude**: *Tadeusz Kantor. Thatrum Litteralis. Art, Pensée, Théâtralité*. In der Reihe: Déotte, Jean-Louis/Rancière, Jacques (Hrsg.): *Collection Esthétiques*. Paris, 2002.
- Arnold, Heinz Ludwig/Buck, Theo** (Hrsg.): *Positionen des Dramas. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur*. Verschiedene Autoren. München, 1977.
- Bablet, Denis**: *Tadeusz Kantor. Le théâtre de la mort*. Lausanne, 1977. Ergänzte Neuauflage: F-Clamecy, 2000.
- Bablet, Denis**: *T. Kantor. Le théâtre cricot 2, La classe morte, Wielopole-Wielopole*. Textes de Tadeusz Kantor. Études de Denis Bablet et Brunella Eruli. In der Reihe: *Les voies de la création théâtrale*. Bd. XI. Paris, 1983.
- Balme, Christopher**: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin, 1999.
- Banu, Georges** (Hrsg.): *kantor, l'artiste é la fin du XX^e siècle*. Publikation zum internationalen Symposium: Tadeusz Kantor, peintre, auteur, homme de théâtre: ses résonances à la fin du XX^e siècle. Paris, 29.–30. 6. 1989. Paris, 1990.
- Becker, Peter von**: «Von Juden und Christen – von Vätern und Kinder. George Taboris aufregende Shylock-Meditation in München», in: *Theater heute*. Heft 1, Januar 1979. Seelze, 1979. S. 44–47.
- Bircher, Urs B./Juergens, Ekkehardt**: Weiss, Peter «Diskurs [...]» resp. «Die Ermittlung», in: Dietrich, Margret/Marktl, Edith (Hrsg.): *Das Schauspiel der Gegenwart von 1966 bis 1970*. In der Reihe: *Der Schauspielführer. Der Inhalt der wichtigsten zeitgenössischen Stücke aus aller Welt*. Gregor, Joseph/Dietrich, Margret (Hrsg.) mit Unterstützung des Instituts für Theaterwissenschaften an der Universität Wien. Bd. IX. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1972. Eintrag Nr. 1879 resp. 1880, S. 361–364 resp. 364–366.
- Boyer, Patricia Eckert**: «Artists and the Avant-Garde Theater in Paris 1887–1900. The Martin and Liane W. Atlas Collection», Ausstellungskatalog. National Gallery of Art/National Academy Museum. Washington, 1998.
- Braunbeck, Manfred**: *Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg, 1988.
- Braunbeck, Manfred**: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. 9. aktualisierte Auflage. Reinbek bei Hamburg, 2001.
- Braunbeck, Manfred/Schneilin, Gérard** (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg, 1992.
- Brook, Peter**: «Radikale Experimente. Peter Brook entschloss sich zu einem Monolog, den Martin Esslin aufzeichnete», in: *Theater 1964*. Sonderheft von *Theater heute*. Velber bei Hannover, 1965. S. 19–21.
- Brook, Peter**: *The Empty Space*. London, 1968.
- Brook, Peter**: *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film & Oper. 1946–1987*. Berlin, 1989. Englische Originalausgabe: *The Shifting Point. 1946–1987*. New York, 1987.
- Brook, Peter**: «Die List der Langeweile», in: Ders.: *Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater*. Frankfurt a. M., 1994. Englische Originalausgabe: *The Open Door. Thoughts on Acting and Theatre*. 1993. S. 9–111. Der Text basiert auf der Transkription «Le Diable, c'est l'Ennui» eines Workshops, den Brook am 9./10. März 1991 in Paris leitet.

- Brook, Peter:** «Der goldene Fisch», in: Ders.: *Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater*. Frankfurt a. M., 1994. Englische Originalausgabe: *The Open Door. Thoughts on Acting and Theatre*. 1993. S. 113–138. Der Text wurde anlässlich der Verleihung des Inamori-Preises in Kyoto im November 1991 als Vortrag gehalten.
- Canaris, Volker** (Hrsg.): *Über Peter Weiss*. Verschiedene Autoren. Frankfurt a. M., 1970.
- Carl, Rolf-Peter:** «Dokumentarisches Theater», in: Arnold, Heinz Ludwig/Buck, Theo (Hrsg.): *Positionen des Dramas. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur*. Verschiedene Autoren. München, 1977. S. 100–136.
- Dürrenmatt, Friedrich:** «Theaterprobleme» [1954], in: Ders.: *Theater. Essays, Gedichte und Reden*. Zürich, 1998. S. 31–72.
- Dupavillon, Christian** (Text)/**George, Etienne** (Photographien): *Black and White Shows. Bread and Puppet Theatre. Spectacles en noir et blanc*. Paris, 1978.
- Eco, Umberto:** «Das Zeichen im Theater», in: Eco, Umberto: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München, 1990². Italienische Erstveröffentlichung als Tagungsbeitrag Venedig, 23. 9. 1972: «Per una semiotica del teatro».
- Eke, Norbert Otto:** «George Tabori», in: Allkemper, Alo/Eke, Norbert Otto (Hrsg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin, 2000. S. 382–402.
- Elam, Harry J. Jr.:** *Taking It to the Streets. The Social Protest Theater of Luis Valdez and Amiri Baraka*. Ann Arbor (Michigan), 1997.
- Elm, Theo:** *Die moderne Parabel. Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte*. München, 1991.
- Esslin, Martin:** «Fernsehen und die Wirklichkeit», in: *Theater heute*. Heft 9, September 1965. Velber bei Hannover, 1965. S. 2–3.
- Esslin, Martin:** «Einwände gegen <US>», in: *Theater heute*. Heft 2, Februar 1967. Velber bei Hannover, 1967. S. 14–15.
- Esslin, Martin:** *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*. Reinbek bei Hamburg, 1989. Amerikanische Originalausgabe: *The Field of Drama*. London/New York, 1987.
- Euler, Ingeborg:** Ausführungen über Jerzy Grotowskis «Akropolis» in einem Fernsehbeitrag der Sendung «Titel, Thesen, Temperamente» im Hessischen Rundfunk [keine weiteren Angaben], abgedruckt in: «Brook Grotowski Beck. Das arme, das grausame, das hässliche Theater. Beiträge von Peter Brook, Jerzy Grotowski und Julian Beck», in: *Theater heute*. Heft 5, Mai 1968. Velber bei Hannover, 1968. S. 10–15. S. 12.
- Feinberg, Anat:** *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegs-drama*. Köln, 1988.
- Feinberg, Anat:** *George Tabori*. München, 2003.
- Findlay, Robert:** «Grotowski's Akropolis: A Retrospective View», in: *Modern Drama*. Bd. XXVII, Nr. 1, März 1984. Toronto, 1984. S. 1–20.
- Fischer-Lichte, Erika:** *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen, 1990.
- Fischer-Lichte, Erika:** *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen/Basel, 1997.
- Fischer-Lichte, Erika** (Hrsg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Verschiedene AutorInnen. In der Reihe: UTB für Wissenschaft. Bd. 2010. Tübingen/Basel, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika:** «Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen», in: Dies.: *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Verschiedene AutorInnen. In der Reihe: UTB für Wissenschaft. Bd. 2010. Tübingen/Basel, 1998. S. 21–91.
- Fischer-Lichte, Erika:** «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur», in: Dies.: *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Verschiedene AutorInnen. In der Reihe: UTB für Wissenschaft. Bd. 2010. Tübingen/Basel, 1998. S. 1–20.

- Fischer-Lichte, Erika:** «Theatralität und Inszenierung», in: Dies./Pflug, Isabel (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. In der Reihe: Theatralität. Hrsg. Erika Fischer-Lichte. Verschiedene AutorInnen. Bd. 1. Tübingen/Basel, 2000. S. 11–28.
- Fischer-Lichte, Erika/Fleig, Anne** (Hrsg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Verschiedene AutorInnen. Tübingen, 2000.
- Fischer-Lichte, Erika:** «Entgrenzung des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie», in: Dies./Fleig, Anne (Hrsg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen, 2000. S. 19–34.
- Fischer-Lichte, Erika:** «Wahrnehmung und Medialität», in: Fischer-Lichte, Erika/et al. (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität*. In der Reihe: Theatralität. Hrsg. Erika Fischer-Lichte. Verschiedene AutorInnen. Bd. 3. Tübingen/Basel, 2001. S. 11–28.
- Fischer-Lichte, Erika/et al.** (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität*. In der Reihe: Theatralität. Hrsg. Erika Fischer-Lichte. Verschiedene AutorInnen. Bd. 3. Tübingen/Basel, 2001.
- Flaszen, Ludwik:** «Akropolis: Umgang mit dem Text», in: *Pamiętnik Teatralny*, 3/1964, Warschau, 1964; ausserdem abgedruckt in: Grotowski, Jerzy: *Für ein Armes Theater*. Velber bei Hannover, 1969. S. 55–63. Szenenphotographien mit Bildlegenden S. 65–72. Ferner in: Grotowski, Jerzy: *Für ein Armes Theater*. Berlin, 1999. S. 65–84. Reproduktion und Bildlegenden der Szenenphotographien S. 69–76.
- Fleig, Anne:** «Körper-Inszenierung: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis», in: Dies./Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Verschiedene AutorInnen. Tübingen, 2000. S. 7–17.
- Frick, John W./Vallillo, Stephen M.** (Hrsg.): *Theatrical Directors. A Biographical Dictionary*. Verschiedene AutorInnen. Westport (Connecticut)/London, 1994.
- Funke, Christoph:** «Tadeusz Kantor – Avantgarde als Lebensaufgabe», in der Rubrik: «Interpretation im 20. Jahrhundert», in: *Neue Zürcher Zeitung*. 16. Juli 1996. Zürich, 1996. S. 38.
- Geiger, Heinz:** *Widerstand und Mitschuld. Zum deutschen Drama von Brecht bis Weiss*. In der Reihe: Literatur in der Gesellschaft. Bd. 9. Düsseldorf, 1973.
- Gerlach, Rainer** (Hrsg.): *Peter Weiss. Materialien*. Verschiedene Autoren. Frankfurt a. M., 1984.
- Görner, Rüdiger:** *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*. Darmstadt, 1996.
- Grabert, Willy/Mulot, Arno/Nürnberg, Helmuth:** *Geschichte der deutschen Literatur*. München, 1982².
- Grädel, Jean:** «Der Körper als Werkzeug der Erinnerung», in: Pfaff, Walter/Keil, Erika/Schläpfer, Beat (Hrsg.): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Publikation anlässlich der Ausstellung «tala, mudra, rasa – der sprechende Körper» im Museum für Gestaltung Zürich, 1996/97. Verschiedene AutorInnen. Zürich/Berlin, 1996. S. 9–36.
- Gregor, Joseph** (Gründer)/**Dietrich, Margret** (fortführende Hrsg.): *Der Schauspielführer. Der Inhalt der wichtigsten zeitgenössischen Stücke aus aller Welt*. Vielbändige Lexikonreihe mit Unterstützung des Instituts für Theaterwissenschaften an der Universität Wien. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, seit 1953..
- Grimminger, Rolf:** «Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und die Ästhetik der Gewalt», in: Ders. (Hrsg.): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. Verschiedene AutorInnen. München, 2000.
- Gronemeyer, Andrea:** *Theater*. Köln, 2000³.
- Grotowski, Jerzy:** *Für ein Armes Theater*. Mit einem Vorwort von Peter Brook. Hannover, 1969; englische Erstausgabe: *Towards a Poor Theatre*. 1968.
- Grotowski, Jerzy:** *Für ein Armes Theater*. Mit einem Vorwort von Peter Brook. Berlin, 1999; englische Erstausgabe: *Towards a Poor Theatre*. 1968.
- Grotowski, Jerzy/Wyspianski, Stanislaw:** Filmaufnahme der Inszenierung «Akropolis», Polish Laboratory Theatre, kommentiert von Peter Brook. VHS-Videoband in der Reihe: The Arthur Kantor film collection. New York, 1971.

- Haas, Birgit:** *Das Theater des George Tabori. Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne.* In der Reihe: Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur. Bd. 6. Frankfurt a. M., 2000.
- Hantelmann, Dorothea von/Jongbloed, Marjorie:** «I promise it's political. Performativität in der Kunst». Ausstellungskatalog hrsg. von Theater der Welt/Museum Ludwig, Köln. Köln, 2002.
- Hanuschek, Sven:** «Ich nenne das Wahrheitsfindung». *Heinar Kipphardts Dramen und ein Konzept des Dokumentartheaters als Historiographie.* Bielefeld, 1993.
- Harenberg (Verlag):** *Schauspielführer. Die ganze Welt des Theaters: 298 Autoren mit mehr als 780 Werken.* 3. von Gert Woerner vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Dortmund, 2003. Zu Sobols «Ghetto» S. 1033–1035.
- Heeg, Günther:** «Massive Erhebung. Das französische Theatertableau des 18. Jahrhunderts als Medium der Affektsteuerung und Wahrnehmungslenkung», in: Fischer-Lichte, Erika/et al. (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität.* In der Reihe: Theatralität. Bd. 3. Hrsg. Erika Fischer-Lichte. Verschiedene AutorInnen. Tübingen/Basel, 2001. S. 51–66.
- Heers, Jacques:** *Vom Mummenschanz zum Machttheater. Europäische Festkultur im Mittelalter.* Frankfurt a. M., 1986. Französische Originalausgabe: *Fêtes des fous et Carnevals.* Paris, 1983.
- Henrich, Franz (Hrsg.):** *Theater als Ärgernis?* Verschiedene Autoren. In der Reihe: Münchener Akademie-Schriften. Bd. 48. München, 1969.
- Hensel, Georg:** *Das Theater der siebziger Jahre. Kommentar, Kritik, Polemik.* Stuttgart, 1980.
- Herz, Joachim:** *Theater – Kunst des erfüllten Augenblicks. Briefe, Vorträge, Notate, Gespräche, Essays.* Hier insbesondere: «Inhalte theatralischer Kommunikation» (1977), S. 292–300. Herausgegeben von Ilse Kobán. Berlin, 1989.
- Hilzinger, Klaus Harro:** *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters.* In der Reihe: Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 15. Tübingen, 1976.
- Hilzinger, Klaus Harro:** «Montage des Zitats. Zur Struktur der Dokumentarstücke von Peter Weiss», in: Gerlach, Rainer (Hrsg.): *Peter Weiss. Materialien.* Verschiedene Autoren. Frankfurt a. M., 1984. S. 268–281.
- Hochhuth, Rolf:** *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel.* Reinbek bei Hamburg, 1963.
- Hochhuth, Rolf:** «Soldaten. Nekrolog auf Genf», Tragödie, 1967 (dem Andenken Piscators), in: Ders.: *Alle Dramen.* 2 Bände. Reinbek bei Hamburg, 1991. Bd. 1, S. 449–741.
- Howald, Stefan:** «Viet Nam Diskurs», in: Rector, Martin/Weiß, Christoph (Hrsg.): *Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen.* Verschiedene AutorInnen. Opladen/Wiesbaden, 1999. S. 176–192.
- Hunt, Albert/Reeves, Geoffrey:** *Peter Brook.* In der Reihe: Directors in Perspective. Cambridge, 1995.
- Institut für moderne Kunst Nürnberg (Hrsg.):** *Tadeusz Kantor. Ein Reisender – seine Texte und Manifeste.* Nürnberg, 1988.
- Institut für moderne Kunst Nürnberg (Hrsg.):** «Hommage à Tadeusz Kantor». Verschiedene Autoren. In der Reihe: Mitteilung des Instituts für moderne Kunst Nürnberg. Oktober, 1991.
- Irmer, Thomas:** «Lippenbekenntnisse. <Die Berliner Ermittlung> von Esther und Jochen Gerz – ein mit Publikum gespielter Holocaust-Mahnmal nach Peter Weiss», in: *Theater der Zeit.* Heft 4, Juli/August 1998. Berlin, 1998. S. 11–13.
- Isser, Edward:** *Stages of Annihilation. Theatrical Representations of the Holocaust.* Cranbury (New Jersey)/London, 1997.
- Jens, Walter:** «<Die Ermittlung> in Westberlin» [1965], in: Canaris, Volker (Hrsg.): *Über Peter Weiss.* Verschiedene Autoren. Frankfurt a. M., 1970. S. 92–96; ausserdem in: Weiss, Peter: *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen.* Frankfurt a. M., 1991. S. 205–209.
- Jooss, Birgit:** *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung in der Goethezeit.* Berlin, 1999.
- Kienecker, Friedrich:** «Theater – Tribunal der Zeit», in: Henrich, Franz (Hrsg.): *Theater als Ärgernis?* Verschiedene Autoren. In der Reihe: Münchener Akademie-Schriften. Bd. 48. München, 1969. S. 11–37.

- Kienzle, Siegfried:** *Schauspielführer der Gegenwart*. 6. stark erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart, 1999.
- Klossowicz, Jan:** *Tadeusz Kantors Theater*. Tübingen/Basel, 1995. Polnische Originalausgabe: Warschau, 1991.
- Kobialka, Michal** (Hrsg.): *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944–1990*. Tadeusz Kantor. Berkeley/Los Angeles, 1993.
- Kott, Jan:** *Das Gedächtnis des Körpers. Essays zu Theater & Literatur*. Berlin, 1990.
- Krüger, Micheal:** «Menschenspiele», in: *Theater heute*. Heft 2, Februar 1979. Seelze, 1979. S. 4.
- Lange, Mechthild:** *Peter Zadek*. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1989.
- Lange, Wolfgang:** «Intellektueller Terrorismus: der Benjamin-Brecht-Pakt», in: Grimminger, Rolf (Hrsg.): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. München, 2000. S. 157–177.
- Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher** (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart, 2001. Erstausgabe 1991, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe 2000.
- Lecoq, Jacques:** *Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen*. Berlin, 2000. Französische Erstausgabe: Actes Sud, 1997.
- Lehmann, Hans-Thies:** *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M., 1999.
- Leiter, Samuel L.:** *The Great Stage Directors. 100 distinguished careers of the theater*. Mit einem Vorwort von Simon Callow. New York, 1994.
- Löffler, Siegrid:** Sobol, Joshua «Ghetto», in: Dietrich, Margret/Krauss, Cornelia (Hrsg.): *Das Schauspiel von 1980 bis 1983*. In der Reihe: Der Schauspielführer. Der Inhalt der wichtigsten zeitgenössischen Stücke aus aller Welt. Gregor, Joseph/Dietrich, Margret (Hrsg.) mit Unterstützung des Instituts für Theaterwissenschaften an der Universität Wien. Bd. 13. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1986. Eintrag Nr. 2391, S. 182–185.
- Martins, Kirsten:** «Der Fels, der in der Mitte bricht. Aus dem Probenstagebuch zur Münchner <Shylock>-Produktion», in: *Theater heute*. Heft 1, Januar 1979. Seelze, 1979. S. 52–55.
- Meier, Marco** (Hrsg.): «George Tabori. Macht kein Theater!», in: *Die Zeitschrift der Kultur*. Heft Nr. 719. September 2001. Zürich, 2001.
- Melchinger, Siegfried:** «Im Schnittpunkt des Welttheaters. Reflexionen zu einem Theater-Kongress in Florenz», in: *Theater heute*. Heft 12, Dezember 1966. Velber bei Hannover, 1966. S. 16–23. Hier vor allem den Abschnitt: «Vietnam auf der Bühne», S. 17f.
- Merschmeier, Michael:** «Jeder im Ghetto musste durch diese Hölle gehen. Ein Gespräch mit dem israelischen Autor Joshua Sobol», in: *Theater heute*. Heft 8, August 1984. Berlin, 1984. S. 6–9.
- Meyer, Marita:** *Eine Ermittlung. Fragen an Peter Weiss und an die Literatur des Holocaust*. D-St. Ingbert, 2000.
- Michaelis, Rolf:** «Ein begeisterungsfähiger Skeptiker. Gespräch mit dem Autor und Regisseur George Tabori», in: *Theater heute*. Heft 6, Juni 1976. Seelze, 1976. S. 29–33.
- Miklaszewski, Krzysztof:** *Encounters with Tadeusz Kantor*. London/New York, 2002.
- Morgenstern, Matthias:** *Theater und zionistischer Mythos. Eine Studie zum zeitgenössischen hebräischen Drama unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Joshua Sobol*. In der Reihe: Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Bd. 38. Tübingen, 2002.
- Muhr, Michael:** Tabori, George «Pinkville», in: Dietrich, Margret/Marktl, Edith (Hrsg.): *Das Schauspiel der Gegenwart von 1971 bis 1973*. In der Reihe: Der Schauspielführer. Der Inhalt der wichtigsten zeitgenössischen Stücke aus aller Welt. Gregor, Joseph/Dietrich, Margret (Hrsg.) mit Unterstützung des Instituts für Theaterwissenschaften an der Universität Wien. Bd. X. Verschiedene AutorInnen. Stuttgart, 1976. Eintrag Nr. 2028, S. 271f.

- Nehring, Wolfgang:** «Das Dritte Reich im Spiegel des dokumentarischen Theaters», in: Wagener, Hans (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Verschiedene Autoren. Stuttgart, 1977. S. 69–94.
- Nyssen, Ute** (Hrsg.): *Radikales Theater. Fernando Arrabal: Garten der Lüste. David Rudkin: Vor der Nacht. Tuli Kupferberg: Ficknam*. Mit einem Nachwort von Ute Nyssen. D-Efferen, 1969.
- Oberender, Thomas:** «Schön oder Erhaben? Die Bücher des eigenen Lebens. Über Peter Weiss' «Die Ermittlung»», in: *Theater der Zeit*. Heft 4, Juli/August 1998. Berlin, 1998. S. 14f.
- Ohngemach, Gundula:** *George Tabori*. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1989.
- Ortolani, Olivier:** *Peter Brook*. Verschiedene AutorInnen. In der Reihe: Regie im Theater. Frankfurt a. M., 1988.
- Paget, Derek:** *True Stories? Documentary drama on radio, screen and stage*. New York, 1990.
- Palmstierna-Weiss, Gunilla/Schutte, Jürgen** (Hrsg.): *Peter Weiss. Leben und Werk*. Verschiedene AutorInnen. Frankfurt a. M., 1991.
- Pfaff, Walter:** «Jerzy Grotowski. Zu spielen aufhören, um Theater zu machen», in: *Tages-Anzeiger*. 14. Januar 2000. Zürich, 2000. S. 59.
- Pfaff, Walter/Keil, Erika/Schläpfer, Beat** (Hrsg.): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Publikation anlässlich der Ausstellung «tala, mudra, rasa – der sprechende Körper» im Museum für Gestaltung Zürich, 1996/97. Verschiedene AutorInnen. Zürich/Berlin, 1996.
- Pfüller, Volker von/Ruckhäberle, Hans-Joachim** (Hrsg.): *Das Bild der Bühne*. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 1998.
- Pörtner, Paul** (Hrsg.): *Experiment Theater. Dokumente Zeugnisse Bilder*. Zürich, 1960.
- Reichel, Peter:** *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. München/Wien, 2004.
- Rischbieter, Henning:** «Nicht unangemessen. Jochen Gerz lässt Peter Weiss' «Ermittlungen» im Berliner Hebbel-Theater vom Publikum lesen», in: *Theater heute*. Nr. 7, Juli 1998. Berlin, 1998. S. 69.
- Roose-Evans, James:** *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*. 4. revidierte, aktualisierte Auflage: London, 1970. 4. ergänzte und erweiterte Ausgabe 1989.
- Roth, Markus:** *Theater nach Auschwitz. George Taboris Die Kannibalen im Kontext der Holocaust-Debatten*. In der Reihe: Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur. Hrsg. Kraft, Herbert. Bd. 32. Frankfurt a. M., 2003.
- Ruckhäberle, Hans-Joachim:** «Das Bühnenbild zwischen den Künsten», in: Pfüller, Volker von/Ruckhäberle, Hans-Joachim (Hrsg.): *Das Bild der Bühne*. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 1998. S. 12–18.
- Sareika, Rüdiger:** «Peter Weiss' Engagement für die «Dritte Welt». *Lusitanischer Popanz und Viet Nam Diskurs*», in: Gerlach, Rainer (Hrsg.): *Peter Weiss. materialien*. Verschiedene Autoren. Frankfurt a. M., 1984. S. 249–267.
- Schäfer, Martin J.:** «Verkörperter Entkörperung, theatraler Materialismus. Hegel, Schiller, Nancy», in: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Verkörperung*. In der Reihe: Theatralität. Hrsg. Erika Fischer-Lichte. Verschiedene AutorInnen. Bd. 2. Tübingen/Basel, 2001. S. 91–108.
- Schechner, Richard:** *Environmental Theater. An Expanded New Edition including «Six Axioms For Environmental Theater»*. In der Reihe: The Applause Acting Series. New York/London, 1994. Erstausgabe ohne Erweiterung: 1973.
- Schechner, Richard:** *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. London/New York, 1993.

- Schedler, Melchior:** «Kunst drängt auf die Bühne, Theatralisches macht sich in den Bildenden Künsten bemerkbar», in: *Theater heute*. Heft 9, September 1970. Velber bei Hannover, 1970. S. 32–38.
- Schmidt, Jochen:** «Mit dem Entsetzen scherzen: Weiss «Die Ermittlung» in Moers», in: *Theater heute*. Heft 5, Mai 1979. Seelze, 1979. S. 60f.
- Schmitz, Ingeborg:** *Dokumentartheater bei Peter Weiss. Von der «Ermittlung» zu «Hölderlin»*. In der Reihe: Europäische Hochschulschriften. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 377. Frankfurt a. M., 1981.
- Schrage, Franz H.:** *Weimar · Buchenwald. Spuren nationalsozialistischer Vernichtungsgewalt in Werken von Ernst Wiechert, Eugen Kogon, Jorge Semprun*. Düsseldorf, 1999.
- Schulz, Genia:** «Peter Weiss», in: Allkemper, Alo/Eke, Norbert Otto (Hrsg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin, 2000. S. 403–416.
- Schulz, Georg-Michael:** *Tugend, Gewalt und Tod. das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen*. In der Reihe: Bayerdörfer, Hans-Peter/Borchmeyer, Dieter/Höfele, Andreas (Hrsg.): *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*. Tübingen, 1988.
- Schumacher, Ernst:** ««Die Ermittlung» von Peter Weiss. Über die szenische Darstellbarkeit der Hölle auf Erden» [1965], in: Canaris, Volker (Hrsg.): *Über Peter Weiss*. Verschiedene Autoren. Frankfurt a. M., 1970. S. 69–91; sowie in: Weiss, Peter: *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. Frankfurt a. M., 1991. S. 211–233.
- Schumacher, Ernst:** ««Vietnam-Diskurs» in Rostock» [1968], in: Canaris, Volker (Hrsg.): *Über Peter Weiss*. Verschiedene Autoren. Frankfurt a. M., 1970. S. 106–111.
- Schwab, Lothar:** *Theaterlexikon*. Frankfurt a. M., 1991.
- Schwerin von Krosigk, Barbara Gräfin:** «Askese und Ekstase. Zum Tod des Theaterregisseurs Jerzy Grotowski», in: *Neue Zürcher Zeitung*. 16. Januar 1999. Zürich, 1999. S. 46.
- Sebald, W. G.:** «Die Zerknirschung des Herzens. Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss», in: Ders./Meyer, Sven (Hrsg.): *Campo Santo*. München/Wien, 2003. S. 128–148.
- Seidel, Klaus Jürgen:** *dtv junior Schauspielführer*. München, 1991.
- Skloot, Robert:** *The Darkness We Carry. The Drama of the Holocaust*. Madison (Wisconsin), 1988.
- Sobol, Joshua:** *Ghetto. Schauspiel in drei Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung sowie Zeichnungen von Johannes Grützke*. Schweizer, Harro (Hrsg.), verschiedene AutorInnen. Berlin, 1984.
- Sontag, Susan:** «Von der Tragödie zum Metatheater» [1963], in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Reinbek bei Hamburg, 1968. S. 160–166.
- Sontag, Susan:** «Gedanken zu Hochhuths *Der Stellvertreter*» [1964], in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Reinbek bei Hamburg, 1968. S. 153–159.
- Sontag, Susan:** «Ionesco» [1964], in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Reinbek bei Hamburg, 1968. S. 145–152.
- Stössel, Marleen:** «Auf dem Friedhof Theater?», in: *Theater heute*. Heft 8, August 1984. Berlin, 1984. S. 4–5/11–13.
- Strauß, Botho:** «Bilderbuch der Schauspiel-Saison 1967/68», in: Theater 1968. Sonderheft von *Theater heute*. Velber bei Hannover, 1968. S. 39–67. Hier insbesondere das Kapitel: «Vietnam und die Bühne». S. 40f.
- Strümpel, Jan:** *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*. Göttingen, 2000.
- Sucher, C. Bernd** (Hrsg.): *Theaterlexikon*. 2 Bände. Verschiedene AutorInnen.
Bd. 1: *Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgie, Bühnenbildner, Kritiker*. München, 1995.
Bd. 2: *Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*. München, 1996.
- Tabori, George:** *Spiele. Peepshow. Pinkville. Jubiläum*. Vorwort von Peter von Becker. Köln, 1984.

- Tabori, George:** «George Tabori. Ein Interview mit Hans Haider und Verena Hoehne am 14. März 1993», in: *du. Die Zeitschrift der Kultur*. Nr. 9, September 1993: «Theaterdämmerung. Und neues Leben blüht aus den Ruinen». Zürich, 1993. S. 64–66.
- Thiele, Dieter:** *Bertolt Brecht. Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt a. M., 1990.
- Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch./Hammer, Klaus** (Hrsg.): *Lexikon Theater International*. Verschiedene AutorInnen. Berlin, 1995.
- Turk, Horst** (Hrsg.): *Theater und Drama. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt* [eine kommentierte Anthologie]. In der Reihe: Deutsche Text-Bibliothek. Bd. 8. Verschiedene AutorInnen. Tübingen, 1992.
- Turner, Victor:** «Theaterspielen im Alltagsleben und Alltagsleben im Theater», in: Pfaff, Walter/Keil, Erika/Schläpfer, Beat (Hrsg.): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Publikation anlässlich der Ausstellung «tala, mudra, rasa – der sprechende Körper» im Museum für Gestaltung Zürich, 1996/97. Verschiedene AutorInnen. Zürich/Berlin, 1996. S. 99–119.
- Uberman, Iwona:** *Auschwitz im Theater der «Peinlichkeit». George Taboris Holocaust-Stücke im Rahmen der Theatergeschichte seit dem Ende der 60er Jahre*. München, 1995.
- Vassen, Florian:** «Bertolt Brecht», in: Allkemper, Alo/Eke, Norbert Otto (Hrsg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin, 2000. S. 267–286.
- Völker, Klaus** (Hrsg.): *Bertelsmann Schauspielführer*. Verschiedene AutorInnen. Eintrag zu Sobols «Ghetto» von Wolfgang Seibel. München, 1992. S. 140f.
- Vogt, Jochen:** *Peter Weiss. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg, 1987.
- Vormweg, Heinrich:** *Peter Weiss*. München, 1981.
- Wagener, Hans** (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Verschiedene Autoren. Stuttgart, 1977.
- Warneken, Bernd Jürgen:** «Kritik am «Viet Nam Diskurs» [1970], in: Canaris, Volker (Hrsg.): *Über Peter Weiss*. Verschiedene Autoren. Frankfurt a. M., 1970. S. 112–130.
- Weinreich, Gerd:** *Peter Weiss. Die Ermittlung*. In der Reihe: Grundlagen und Gedanken zur Verständnis des Dramas. Frankfurt a. M., 1983.
- Weiß, Christoph:** «Die Ermittlung», in: Rector, Martin/Weiß, Christoph (Hrsg.): *Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen*. Verschiedene AutorInnen. Opladen/Wiesbaden, 1999. S. 108–154.
- Weiß, Christoph:** *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die «Ermittlung» im Kalten Krieg*. 2 Bände. D-St. Ingbert, 2000.
- Weiss, Peter:** *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. Frankfurt a. M., 1965.
- Weiss, Peter:** *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. Mit Beiträgen von Walter Jens und Ernst Schumacher. Frankfurt a. M., 1991.
- Weiss, Peter:** *Dramen 2. Die Ermittlung, Lusitanischer Popanz, Viet Nam Diskurs*. Frankfurt a. M., 1968.
- Weiss, Peter:** *Notizen zum kulturellen Leben in der Demokratischen Republik Viet Nam*. Frankfurt a. M., 1968.
- Weiss, Peter:** *Rapporte 2*. Frankfurt a. M., 1971.
- Weiss, Peter:** «Notizen zum dokumentarischen Theater», in: *Theater heute*. Heft 3, März 1968. Velber bei Hannover, 1968; sowie in: Weiss, Peter: *Rapporte 2*. Frankfurt a. M., 1971. S. 91–104; sowie in: Arnold, Heinz Ludwig/Buck, Theo [Hrsg.]: *Positionen des Dramas. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur*. München, 1977. S. 226–235.
- Welker, Andrea:** «Chronik von Leben und Werk», in: «George Tabori. Macht kein Theater!». *du. Die Zeitschrift der Kultur*. Heft Nr. 719, September 2001. Zürich, 2001. S. 40–90.
- Welker, Andrea/Berger, Tina** (Hrsg.): *George Tabori. Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen*

Füssen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit. München, 1979.

Wendt, Ernst: «Was wird ermittelt? Peter Weiss' «Ermittlung»: Bogers Auschwitz oder unser Auschwitz? – gefragt am Beispiel von zwei Aufführungen», in: *Theater heute*. Heft 12, Dezember 1965. Velber bei Hannover, 1965. S. 14–18.

Wendt, Ernst: «Mit den Bomben spielen. Peter Brook «US» und andere Londoner Theatereindrücke», in: *Theater heute*. Heft 2, Februar 1967. Velber bei Hannover, 1967. S. 12–19.

Wendt, Ernst: «Tabori «Pinkville», Dreieinigkeitskirche in Berlin-Rudow», in: *Theater heute*. Heft 10, Oktober 1971. Velber bei Hannover, 1971. S. 14.

Wiewiora, Dietmar: *Materie, kollektive Erinnerung und individuelle Existenz im Theater von Tadeusz Kantor (1938–1991)*. Krakau, 1998.

Williams, David (Hrsg.): *Brook, Peter. A Theatrical Casebook*. London, 1988.

Young, James E.: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington/Indianapolis, 1988.

Zadek, Peter: «Freiheit der Bühne», in: Henrich, Franz (Hrsg.): *Theater als Ärgernis?* Verschiedene Autoren. In der Reihe: Münchener Akademie-Schriften. Bd. 48. München, 1969. S. 67–78.

Zadek, Peter: «His Way», in: *Theater heute*. Heft 10, Oktober 1998. Berlin, 1998. S. 16–29.

Züfle, Manfred: «Das Theater: ein weltlicher Ort. Theoretische Reflexion über sein Ärgernis», in: Henrich, Franz (Hrsg.): *Theater als Ärgernis?* Verschiedene Autoren. In der Reihe: Münchener Akademie-Schriften. Bd. 48. München, 1969. S. 39–66.

Zymner, Rüdiger: *Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel*. In der Reihe: Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft. Paderborn, 1991.

2000 Madrid: «Painters in the Theater of the European Avant-garde». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Verschiedene AutorInnen. Madrid, 2000.

1971/72 Berlin/Zürich: «Die Bühne als Forum. Internationale Schauspielszene seit 1945». Akademie der Künste/Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich. Berlin, 1971.

Medien

Anderegg, Michael (Hrsg.): *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*. Philadelphia, 1991.

Anders, Günther: «Nach <Holocaust> 1979», in: Ders.: *Besuch im Hades*. München, 1979. 1985². S. 179–216.

Bliss, Edward Jr.: *Now the News. The Story of Broadcast Journalism*. New York, 1991.

Bormann, Thomas: *Die Medienkritik von Günther Anders*. Dissertation. Hamburg, 1994.

Boström, Jörg: «Fotografie und Störfall. Verdrängung – Dokumentation – Widerstand. Beispiele fotografischer Reaktionen auf Konflikte», in: Hässler, Hans-Jürgen/Heusinger, Christian von (Hrsg.): *Kultur gegen Krieg. Wissenschaft für den Frieden*. Verschiedene AutorInnen. Würzburg, 1989. S. 318–338.

Braestrup, Peter: *Big Story. How the American Press and Television Reported and Interpreted the Crisis of Tet 1968 in Vietnam and Washington*. Boulder (Colorado), 1977.

Brothers, Caroline: *War and Photography. A cultural history*. London/New York, 1997.

Constable, George (Hrsg.): *LIFE im Krieg*. Wien, 1982².

Cumings, Bruce: *War and Television*. London/New York, 1992.

Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a. M., 1994. Deutsche Erstausgabe: Frankfurt a. M., 1984. Italienische Originalausgabe: Mailand, 1964.

Fabian, Rainer: *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage*. Hamburg, 1983.

Fischer, Hartwig (Hrsg.): «covering the real. Kunst und Pressebild von Warhol bis Tillmans». Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 2005. Verschiedene AutorInnen. Köln, 2005.

Hallin, Daniel C.: *The «Uncensored War». The Media and Vietnam*. New York, 1986.

Hallin, Daniel C.: *We Keep America on Top of the World. Television journalism and the public sphere*. London/New York, 1994.

Hartwig, Helmut: *Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen Medien*. In der Reihe: Aspekte des Menschen. Weinheim/Berlin, 1986.

Hedgepeth Williams, Julie: «The Purposes of Journalism», in: Sloan, David W./ Parcell, Lisa Mullikin (Hrsg.): *American Journalism. History, Principles, Practices*. Verschiedene AutorInnen. Jefferson, 2002. S. 3–13.

Huntzicker, William E.: «Television News», in: Sloan, David W./ Parcell, Lisa Mullikin (Hrsg.): *American Journalism. History, Principles, Practices*. Verschiedene AutorInnen. Jefferson, 2002. S. 286–295.

Hurka, Herbert M.: *Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers*. Wien, 1997.

Jochimsen, Jess: «<Nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss.> Die Shoah im Dokumentarfilm», in: Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. Verschiedene AutorInnen. München, 1996. S. 215–231.

Kempe, Fritz: *Fetisch des Jahrhunderts. Ein Lesebuch für Fotofreunde*. Düsseldorf/Wien, 1964.

Kilmer, Paulette D.: «The Press and Government», in: Sloan, David W./ Parcell, Lisa Mullikin (Hrsg.): *American Journalism. History, Principles, Practices*. Verschiedene AutorInnen. Jefferson, 2002. S. 23–33.

Kliment, Tibor: «Showdown für die Medien? Zum Wechselverhältnis zwischen Protestgewalt und Medienberichterstattung», in: Friedrichsen, Mike/Vowe, Gerhard (Hrsg.): *Gewaltdarstellungen in den Medien. Theorien, Fakten und Analysen*. Opladen, 1995. S. 258–291.

- Lewinski, Jorge:** *The Camera at WAR. A History of War Photography from 1848 to the Present day.* London, 1978/86.
- McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin:** *Krieg und Frieden im globalen Dorf.* Düsseldorf/Wien, 1971. Amerikanische Originalausgabe: *War and Peace in the Global Village.* 1968.
- Meier, Marco:** «Wahrnehmung im Augenblick des Grauens. Über die Fotografie im Krieg», in: du. Die Zeitschrift der Kultur. Nr. 7/8, Juli/August 1997: «Vietnam. Dossier Erinnerung». Zürich, 1997. S. 94–101.
- Oppenheim, Roy:** *Der Krieg der Bilder.* In der Reihe: Oppenheim, Roy/Zölch, F. A. (Hrsg.): Beiträge zur Kommunikations- und Medienpolitik. Bd. 12. Aarau/Frankfurt a. M., 1990.
- Photojournalismus:** von der Redaktion der Time-Life-Bücher. *Time-Life International* (Nederland), 1972.
- Paul, Gerhard:** *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges.* Zürich, 2004.
- Reck, Hans Ulrich:** *Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie.* Würzburg, 1994.
- Reck, Oskar:** *Die Presse schreibt, macht und wird Geschichte. Ein zeithistorischer Essay.* In der Reihe: Oppenheim, Roy/Zölch, F. A. (Hrsg.): Beiträge zur Kommunikations- und Medienpolitik. Bd. 6. Aarau/Frankfurt a. M., 1986.
- Reddin van Tuyll, Debra:** «The Press and War», in: Sloan, David W./Parcell, Lisa Mullikin (Hrsg.): *American Journalism. History, Principles, Practices.* Verschiedene AutorInnen. Jefferson, 2002. S. 229–235.
- Schmidt, Siegfried J.:** «Medien – die alltäglichen Instrumente der Wirklichkeitskonstruktion», in: Fischer, Hans Rudi/Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): *Wirklichkeit und Welterzeugung. In memoriam Nelson Goodman.* Heidelberg, 2000. S. 77–84.
- Singer, Benjamin D.:** «Violence, Protest, and War in Television News: The U.S. Canada Compared», in: *The Public Opinion Quarterly*. Bd. 34, Nr. 4. New York, 1970. S. 611–616.
- Slater, Thomas J.:** «Teaching Vietnam. The Politics of Documentary», in: Anderegg, Michael: *Inventing Vietnam. The War in Film and Television.* Philadelphia, 1991. S. 269–290.
- Sloan, David W./Parcell, Lisa Mullikin** (Hrsg.): *American Journalism. History, Principles, Practices.* Verschiedene AutorInnen. Jefferson, 2002.
- Sontag, Susan:** *Über Fotografie.* München, 1978. Amerikanische Originalausgabe: *On Photography.* New York, 1977.
- Stöhr, Jürgen:** «Der »Pictorial Turn« und die Zukunft ästhetischer Erfahrung – eine Hinführung zum Thema», in: Stöhr, Jürgen (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung heute.* Verschiedene AutorInnen. Köln, 1996. S. 7–14.
- Torres, Manuel O.:** «War Coverage», in: Sloan, David W./Parcell, Lisa Mullikin (Hrsg.): *American Journalism. History, Principles, Practices.* Verschiedene AutorInnen. Jefferson, 2002. S. 236–247.
- Virilio, Paul:** *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung.* München/Wien, 1986. Französische Erstausgabe: Paris, 1984.
- Virilio, Paul:** *Die Sehmaschine.* Berlin, 1989.
- Virilio, Paul:** *Krieg und Fernsehen.* München/Wien, 1993. Französische Erstausgabe: Paris, 1991.
- Virilio, Paul:** «Eine gnadenlose Kunst», Vortrag, gehalten am 25. 2. 1999 in der Fondation Maeght, Saint Paul de Vence. Publiziert in: Ders.: *Die Kunst des Schreckens.* Berlin, 2001. Französische Erstausgabe: Paris, 2000.
- Virmond, Wolfgang/Kerbs, Diethard:** «Entstehung, Bedeutung und Wirkung des Guernica-Bildes», in: *Kunst und Unterricht.* Sonderheft 1974 zum Thema «Kunst im Unterricht». Velber bei Hannover, 1974. S. 39–47.
- Von Blum, Paul:** *The Critical Vision. A history of social and political art in the U.S.* Boston, 1982.

Weigel-Klinck, Nicole: *Die Verarbeitung des Vietnam-Traumas im US-amerikanischen Spielfilm seit 1968.* In der Reihe: Aufsätze zu Film und Fernsehen. Bd. 36. Alfeld an der Leine, 1996.

Wisnewski, Gerhard: *Die Fernsehdiktatur. Kippen Medienzaren die Demokratie?* München, 1995.

Zeutschner, Heiko: *Die braune Mattscheibe. Fernsehen im Nationalsozialismus.* Hamburg, 1995.